

حسين خمري

فضاء المتخيل

دراسة أدبية



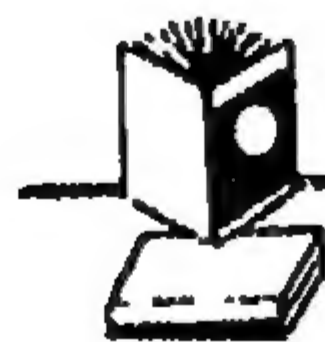
دراسة أدبية



حسين خمري

فضاء المتخيّل^٣

دراسة أدبية



منشورات وزارة الثقافة

في الجمهورية العربية السورية

دمشق ٢٠٠١

فضاء المتخيل: دراسة أدبية / حسين حمري ٠ - دمشق:
وزارة الثقافة، ٢٠٠١ - ٢٤٠ ص؛ ٢٤ سم.

١ - ٨٠٨٣ خ م ر ف ٢ - العنوان ٣ - حمري
مكتبة الأسد

الايداع القانوني: ع - ١٨٥٥/٩/٢٠٠١

والحاصل أن الألفاظ قوالب للمعاني المستفادة منها
فتارة تستفاد منها تصريحاً
وتارة من جهته تلويحاً فالأول المنطوق والثاني مفهوم.

محمد بن علي الشوكاني:
إرشاد الفحول

كلمة أولى

هذه الكلمة لا يمكن عدّها مقدمة لأن ذلك يتطلب اتخاذ موقف تقييمي من الخطاب أو هذه الخطابات التي أنتجتها على فترات مختلفة وربما متباعدة، ولكنه يمكنني فقط أن أسرد حكايتي مع هذا العالم التخيلي الذي هو الكتابة ومارافق ذلك من إحباطات وملذات .

لقد تبدّت لي أشباح هذه النصوص - في البداية - في شكل أحلام وكوابيس ظلت تلازم خيالي لمدة طويلة، وكنت في كل مرة أعمد إلى إزالة غشاوة في محاولة للوصول إلى الجوهر الذي يتهرب باستمرار ويتخفى بوسائل عديدة . ولهذا فإن هذه المحاولات لا يمكن إلا أن تعدّ مجموعة من القراءات المتنوعة والذكريات الدافئة حول بعض هذه النصوص الإبداعية والعلمية والتي رأيت أن أفسح لها المجال وأجعل بعضها بسبب من بعض وأتركها تتعايش داخل فضاء واحد .

إن المجهود الذي بذلته يتمثل في تلك الحركة الدائمة بين العقل والخيال وترك النصوص الإبداعية والعلمية تتكلم عن خباياها وتفضي بأسرارها . إن القناة التي أكون ربما قد فتحتها هي تنظيم الحوار بين النصوص الإبداعية والجهاز النقدي الذي يحتكم إلى العقل ويوظف المعارف الإنسانية .

إن المقدمات - في كثير من الأحيان - هي محاولة لفرض نوع من القراءة للنصوص التي تأتي بعدها، أي تحاول أن تبرمج قراءتها، ليس داخلياً عن طريق الميكانيزمات البلاغية واللغوية ولكن عن طريق الإقناع من الخارج . ولأن المقدمة بعدها ميتاتنص Metatexte فإنها تحاول تقييم النصوص التي تليها وتوفّر لها عنصر الإقناع الذي تفتقر إليه داخلياً . وبهذا المفهوم فإنها تقوم بوظيفة ممارسة التحليل على مجموع النصوص .

وإذا كانت المقدمات المؤسسية احتفالية أكثر مما ينبغي أن تكون فإنها تجعل ما يأتي بعدها مجرد أصداء لنصوص باهتة المعالم وممسوحة التضاريس ويتحول إمضاء الكاتب إلى مجرد وسيلة لشد انتباه القارئ .

إن المقدمات التقليدية ترمي إلى تحقيق هدف مزدوج : الأول هو تقييم أو عرض للخطاب المنجز بعده إنتاجاً متتالياً وكاملاً . والثاني يأتي في شكل محاكمة للخطوات الإجرائية والعملية للتحليل ومضايقات المنهج أو الواقع المعرفي . وبهذا تكشف المقدمة آليات الخطاب المنتج والمتحقق إلى جانب العناصر التي لم تظهر من خلال النصوص . وهكذا يتموضع الكاتب داخل خطابه يحاول أن يعطيه صورة علمية ونهائية .

إنها حكاية لمسارين متقابلين : مسار الخيبة لأن النتائج المتحصل عليها غير كاملة ولانهائية وهي معرضة باستمرار للنقد والتجاوز ، وربما للإلغاء . ومسار النصر لأن أية محاولة - مهما كانت بسيطة - فإنها تعد انتصاراً على المجهول وسيراً جاداً باتجاه المعرفة .

وبهذا يحقق الكاتب جملة من الأهداف منها : التواصل لأن المقدمة تقوم بوظيفة التلغظ بعدها نشاطاً تواصلياً مع قارئ يفترض امتلاكه لنفس المرجعية الثقافية والمعرفية والمقدمة أيضاً تقدم مجموعة من المعلومات الدقيقة حول النصوص التي تأتي بعدها ، كما أنها تحاول القيام بعملية تأويل لهذه المعلومات ، أي تبرمج عملية القراءة ونشاط المتلقي وقد تختلط المقدمة مع الخاتمة إذا كان الهدف منهما هو مجرد الفصل الشكلي بينها وبين النصوص «الأساسية» - موضوع الدرس . ثم الوظيفة البلاغية أي تنظيم الخطاب العلمي وتوفير عنصر الالتحام له .

حسين خمري

أستاذ مكلف بالدروس - جامعة قسنطينة

مطارحات نظرية

سلطة الحكى

١- في فضاءنا الثقافى تتراكم النصوص وتتقاطع وتحلل ويلغى بعضها البعض لتشكل فى الأخير النص المقروء ، المشحون بثقل الثقافة وتراكمات الدال فى انقطاعاته الثقافية وتواصله الحضارى . وأثناء هذه العمليات يتأسس الحكى بين قطبي السلطة واللذة ، ويبقى القارئ داخل عالم السرد مأخوذاً بهذه السلطة وملتذاً بقوتها وصلابتها . وهذه المحاولة هي رصد لميكانيزمات السرد من خلال نظرية الاستقبال وجمالياته . وهي فى الأخير أشباح القصص التى قرأناها ، ظل شكل سردي لم تتحدد بعد قسماته وذكرياته عن نصوص الروايات التى صاحبت معاناتها اللذة والمتعة .

١-١- وسلطة الحكى لا تتجلى فى مستوى واحد من مستويات النص السردى ولا فى أداة من أدواته ولكننا نجدها ماثلة فى مستويات متعددة من كل نص وتظهر بوضوح وجلاء خلال مستوى محدد لتعطيه نكهة خاصة وتشدد على هويته ومغايرته للنصوص السابقة عليه . وهذا الطرح الجديد لمستويات السلطة السردية أو ما سمي تقليدياً «بعنصر التشويق» يناقض ما تقول به النظرية القديمة بأن انقلاب الخط Peripetia يجب أن يكون فى آخر القصة ليكون بمثابة السخرية من القارئ وعدم مجاراته لتوقعاته والاحتمالات الممكنة التى رسمها لمسار القصة .

والتشديد على عنصر التشويق وانقلاب الخط فى نهاية كل قصة جعل سلطة الحكاية تضعف لأن القارئ يقرأ الموقف الأولي ثم يعمد إلى القفز على عملية

القراءة قصد الوصول إلى النهاية / الحل وهكذا تضيع اللحظات المهمة في حياة الإنسان ويبقى القارئ يلهث وراء عدم المنطوق للوصول إلى المتعة الكاملة من النص.

وإذا كانت هذه الممارسة لهذا الشكل من القراءة مقبولة وتأتي بشمارها في القص التقليدي الذي يحافظ قدر الإمكان على الترتيب المبالغ فيه للوحدات الثلاث : وحدة العمل ووحدة المكان ووحدة الزمان فإن القص الحديث قد أسس جمالياته الخاصة به والتي تقول الممكن والمحتمل ولا تكتفي بترتيب المعادلة بين القارئ والنص. ونجد هذين النوعين من المعادلة في تراثنا العربي متمثلاً في كليلة ودمنة وألف ليلة وليلة حيث تبدو المعادلة المقلوبة لسلطة الحكيم في النوع الأول كليلة ودمنة وحكي السلطة في ألف ليلة وليلة، فالأولى عن طريق سلطة الحكيم تعطي الرسوم البيانية لشكل السلطة التي يجب اتباعها وأخلاق السلطان القادر على إدارة شؤونه. في حين أن حكي السلطة والذي تمثله خير تمثيل ألف ليلة وليلة فإن المبدأ فيه يقوم على سرد سلسلة من الحكايات يتعاقب فيها الموت مع الرغبة واللذة لأن الشرط الذي قامت عليه هو « أحك حكاية ولا تقتلك ». وانطلاقاً من هذا المبدأ تنزلق شهرزاد في أخطار الخطاب القاتلة وملذاته^(١).

١-٢- وأهم أداة تمارس بها سلطة الحكيم هي اللغة. وقد لعبت اللغة دوراً أساسياً في عملية التواصل بين أبناء البشر، فكانت في البدء وكانت في المنتهى وعن طريقها تناقل الناس حكاية العالم. وقد تجلت سلطتها في أقدم نص درامي حفظه التاريخ وهو مسرحية «أوديب ملكاً» لسوفوكليس والتي تقترب في بنيتها من الرواية البوليسية لأنها تبدأ من نهاية الأحداث لتأتي إلى استعراض التفاصيل الدقيقة في

(١) عبد الكبير الخطيبي : الليلة الثالثة بعد الألف - ص ١٨٨ .

ضمن الرواية العربية واقع وآفاق - دار ابن رشد ١٩٨١ .

الأحداث . ويشهد القارئ اللحظات المهمة في المسرحية حيث ينتصر أوديب على التين بواسطة اللوغوس عندما يفلح في حلّ اللغز الذي طرح عليه ويدخل أوديب المدينة ملكاً بعد أن قتل بابها التين بواسطة اللغة لا غير .

وسلطة اللغة في القصص البوليسية - وحتى الواقعية منها - تتجلى في ضعف المحقق أمام الحجج التي يقدمها المتهم شفوياً لإقناع القاضي أو المفتش ببراءته . وقد خصّصت البلاغة الإغريقية لهذا النوع من الخطاب جنساً بلاغياً خاصاً هو الجنس التداولي Genre délibératif^(١) الذي يعتمد على تقوية عنصر الإقناع ليقبى «المتهم بريئاً حتى تثبت إدانته» . وهذه الفكرة ترتبط بالجذور الفلسفية لوظيفة الكلمة وقدرتها على إجلاء أسرار العالم وإحقاق الحق . ولهذا نجد بول ريكور P.Ricoeur يقول : «معجزة الكلمة أو اللوغوس Logos منها وحدها تنطلق لحظات الحق لتعود إليها»^(٢) . وهذه الفكرة تبدو جلية عند عبد القاهر في نظرية الإعجاز حيث ردّ معجزة القرآن الكريم إلى اللغة وصياغة نظمها ولا شيء غير ذلك .

وفي الوقت الحاضر تشهد القضايا الكبرى التي تشبه في غرابتها القصص الخيالية تطوى ملفاتها ويكتب على المحاضر البوليسية «أغلق الملف لعدم توفر الأدلة الكافية» . إنه انتصار اللوغوس على الإنسان وممارسته لسلطة اللغة للتغلب على سلطة خارجية .

١-٣- هناك روايتان أدبيتان مهمتان تنضويان على بنية بوليسية . وليس السبب في كون العنصر البوليسي هو المحرك للأحداث ولكن طريقة بناء النصّ

(١) هـ . بليث : البلاغة والأسلوبية ص ١٧ .

ت / محمد العمري - المغرب ١٩٩٠ .

(٢) ايديث كيرزويل : عصر البنيوية . ص ١٠٢ .

ت / جابر عصفور - بغداد ١٩٨٥ .

الروائي وشكله وطريقة تسلسل الأفعال هو الذي يؤكد هذه الملاحظات . الروايتان هما اللّجنة لصنع الله ابراهيم^(١) والمحاكمة لفرانز كافكا حيث تبدو البنية البوليسية في غياب الأحداث وتوالي الخطابات اللغوية حول حدث محتمل أو وهمي ، ففي اللّجنة يجري البحث عن أعمال الدكتور - والذي يبقى اسمه غائباً إلى الأبد - وأثره على حياة المجتمع . أمّا في المحاكمة فإنّ البطل K يتعرض لمضايقات الشرطة بسبب جريمة لم يرتكبها . «إنّ المحاكمة هي عذر البطل والفخ الذي وقع فيه ، إنها أيضاً إحدى المعطيات التي لا يجب تجاهلها عند ذكره لعدالة سامية عن طريق خطابات جوفاء» كما يقول موريس بلانشو .^(٢) M.Blanchot.

يجب التشديد في هذا السياق على كلمة فخ Piège لأنها كانت في أصل هذه المحاولة بعد الاطلاع والعودة إلى كتاب لوي ماران الذي يعتبر السلطة فخاً وعلى هذا المبدأ أسس دراساته التحليلية لبعض الحكايات في كتاب أسماه «الحكاية كمصيدة»^(٣).

الملفت للنظر في روايتي «اللجنة» لصنع الله ابراهيم و«المحاكمة» لفرانز كافكا أن اللغة (كنظام من الكلمات) هي البطل الحقيقي وليس الراوي في «اللجنة» ولا جوزيف ك K في «المحاكمة» . ويتجلى ذلك في الهدف الذي رسمته كل رواية منذ البداية . ففي «اللجنة» ينتصر الراوي على أعضاء اللجنة عن طريق اللغة ويغريهم ويقنعهم بعدم قدرته على تحقيق المهمة المطلوبة منه ، في حين أن بطل «المحاكمة» جوزيف ك K تتغلب عليه العدالة بواسطة اللغة ويخضع لخطاباتها الجوفاء ويتمثل ذلك في العنف الذي تمارسه اللغة على المتلقي .

(١) صنع الله ابراهيم : اللجنة - مطبوعات القاهرة ١٩٨٢ - ط ٢ .

(٢) M.Blanchot:L'Espace littéraire. p90. Gallimard 1978.

(٣) L.Marin:Le Récit est un piège. éd-Minuit 1978.

وهذا المقطع المأخوذ من رواية « المحاكمة » يفصح عن كيفية وقوع البطل «ك» ضحية لعنف اللغة :

«المحامي : هل تعتقد أن بإمكانك إقناع المحكمة بأنك غير مسؤول بسبب من استلابك؟ .

ك : أعتقد بالأحرى أن المحكمة هي التي تحاول إقناعي بهذا . نعم هاك هي المؤامرة .

المؤامرة الحقيقية . . . يقوم الأمر في جعلنا نعتقد أن العالم كله قبيح ومشوه وعبثي . . . إذن فيها أنا قد خسرت قضيتي»^(١) .

إن خسران القضية هنا هو خسران اللغة من طرف البطل وعدم قدرته على إقناع المحكمة ببراءته . إنه انسحاق البطل أمام الحجج التي قدمتها المحكمة وجعل البطل يعيش الاستلاب اللغوي .

٤-٤- يتمثل هذا بصفة عامة في إشكالية السلطة (كجهاز تنظيمي) في علاقتها باللغة والثقافة . وقد تنبّه لهذه العلاقة ذات الحساسية البالغة الجهشياري (ت٣٣١هـ) وألف لهذا الغرض «كتاب الوزراء والكتاب»^(٢) الذي عرض فيه لمجموعة من النواذر بين من يملكون اللغة (الكتاب) ومن يملكون السلطة (الوزراء) ومحاولة كل قطب جذب الآخر إليه لتدجينه واحتوائه وجعله تابعاً له . إن القطبين يبدوان في علاقة تنافر ظاهري ، لكنهما في الأخير يتحدان ، لأن امتلاك اللغة هو امتلاك سلطة معرفية والسلطة هي إقناع الآخرين بواسطة اللغة . والشواهد

(١) فرانز كافكا: المحاكمة - ص ١٥٧ .

ت/ ابراهيم العريس - دار الطليعة ١٩٨١ .

(٢) الجهشياري: كتاب الوزراء والكتابة - القاهرة ١٩٣٧ .

التاريخية أكثر من أن تحصى ونضرب مثلين لا غير للاستشهاد فقط : الحجاج بن يوسف وخطبه السياسية البليغة ومناظراته مع العلماء والأدباء وطارق بن زياد رغم التشكيك في خطبته التي ألقاها في خليج الزقاق .

وتتجلى سلطة الحكيم على مستويات عديدة من النص السردى : مستوى المرسل ، مستوى القارئ ومستوى النص ذاته وذلك عن طريق كشف ميكانزمات السرد وقوانينها الداخلية وكذا على مستوى اللغة والنقد .

١- يتمتع النص السردى باستقلالية نسبية عن الخطابات الأدبية الأخرى وهذه الاستقلالية جعلت منه عنصراً ثقافياً هاماً لأنه يحاول أن يروي قصة الخطابات الأدبية الأخرى ويعيد تشكيلها في بنية سردية خاصة . ولهذا نجد أن أشكال الخطاب المتنوعة والمتعددة في الثقافة المعاصرة تحاول - قدر الإمكان - أن تحافظ على جزء - ولو يسير - من السردية لأنها تؤمن بعملية التواصل عن طريق السرد . والسرد في هذا الصدد ليس عنصراً مضمونياً بل إنه تشكيل سردي لعناصر هذا المضمون وأجزائه . وفي مفهوم الثقافة المعاصرة أن عملية التواصل - بأشكالها المتعددة - هي عملية سرد لتجربة أو حادثة أو معرفة (١) .

١-١ - في أشكال الحكيم التقليدية تمارس السلطة على مستوى النص عن طريق تأجيل النهاية وتعطيل المحاكاة وهو جعل النقطة القوية في القصة أو اللحظات المهمة في آخر القصة . وهذا التأجيل للنهاية جعل أشكال السرد مجالاً مفتوحاً على البداية لكنه مغلق على النهاية لأن النهايات في القص التقليدي مهما تنوعت فإنه يمكن حصرها ، لأنها حتمية وتتبع خطأ مستقيماً يمكن قياسه للتعرف على نهاية

(١) إيديث كيرزويل : م س - ص ٢٢٥ .

القصة وغالباً ما ينهي الراوي حكايته بقتل البطل أو زواجه، أي بحصوله على شيء أو حرمانه منه، كما نجد ذلك في القصص الشعبي والأسطوري ولا نجد أبداً نهاية واقعية أو منزلة بين المنزلتين أي احتمال وجود حالة ثالثة بين السلب والإيجاب (المعتزلة والثالث المرفوع).

في حين نجد أن السرد الحديث يعول كثيراً على مجموعة الاحتمالات، لأن الواقع غير محكوم بعلاقات مرتبة تخضع لقانون السببية، بل إن قانون الجدلية والتفاعل بين العناصر والعلاقات هو الذي يحكم العالم. لهذا نجد أن السرد يحاول تعطيل المحاكاة لتحرير فعل السرد من قانون الوحدات الثلاث وأخذه بالمنطق الجمالي بدل السببية التي تبنى على اتساق النتيجة مع المقدمات.

ولتحرير فعل السرد من قانون السببية فإن المبدعين قد غيروا مراكز الثقل في النص السردى ولم يولوا النهاية كبير اهتمامهم لأنها في عرفهم عنصراً شكلياً لا غير يستغله القاص لإنهاء نصه في حين أن السرد كان - من المفروض - أن يتواصل لأن موت البطل مثلاً لا يعني أن مجرى العالم قد تجمد (١).

١-٢- وتأجيل النهاية في السرد التقليدي نجد ما يقابله في المحاولات التجديدية لهذه الأنواع من الخطاب. ويتمثل ذلك في مفهوم التعليق، وهذا المفهوم يقترب من المفهوم التقليدي «للعنصر التشويق» (٢) ولكنه لا يتم فصل في مستوى معين من النص السردى مثلما هو الحال بالنسبة لمفهوم تأجيل النهاية. ويتجلى هذا المظهر الجديد في شكلين أساسيين هما التكرار والتعليق.

(١) فرانك كرمود: الإحساس بالنهاية. ص ٩٠.

ت / عناد غزوان وجعفر الخليلي. بغداد ١٩٧٩.

(٢) عبد الفتاح كليطو: الأدب والغربة ص ٣٢- دار الطليعة ١٩٨٢.

إن آليات السلطة السردية تشتد قوتها بفعل التكرار الدائري لصيغ أو مواقف معينة كما هو الحال في رواية غابريال غارسيا ماركيز «مئة عام من العزلة» عندما يتحدث الراوي عن الجزمة التي كان على الكولونيل أن يرتديها يوم واجه فصيلة الإعدام والتي لن يواجهها أبداً.

فالسطة هنا تتجلى في مظهرين :

١- التكرار : حيث يتكرر الموقف بصورة دائرية أكثر من ست مرات .

٢- تعليق فعل الإعدام والتذكير به فقط ولكن رغم ذلك لن يحدث ويبقى القارئ في انتظار فصيلة الإعدام التي ستنفذ عملها في حق الكولونيل العجوز المتسبب في إشعال حربين أهليتين خاسرتين .

ويتجلى التعليق أيضاً بصورة حادة في رواية «الزلازل» للطاهر وطار حيث يبقى القارئ يقتفي خطوات «بولرواح» مدة يوم كامل عبر الأسواق الشعبية في انتظار الزلازل الموعود إلا أن الإحباط الذي يصاب به بولرواح هو إحباط السرد وعدم قدرته على متابعة التواصل مع القارئ بعد ذلك .

ويبلغ هذا الإحباط مداه المأساوي عند كاتب آخر مثل جيمس جويس J.Joyce في روايته الضخمة «يوليسيز» التي يتبع فيها القارئ مسير البطل دقيقة بعد دقيقة خلال يوم كامل عبر شوارع «دوبلن» لكنه يصاب بخيبة أمل عندما يكتشف أنه عاد إلى نقطة البداية بعد أن وقع تحت ركام تفاصيل يوم تافه رغم جمالية النص الروائي ولذته الطاغية .

أمّا مظهر التكرار فإننا نجده جلياً خاصة في ممارسات أصحاب الرواية الجديدة وبشكل أخصّ عند آلان روب غرييه الذي يعيد تكرار صفحات بأكملها بحرفيتها وذلك ليؤكد على تكرار مواقف الحياة أو الخطابات الأدبية أو السخرية من القص التقليدي الذي يحاول قدر الإمكان أن لا يسقط في الاستطرادات أو التكرار.

ومفهوم التكرار Récit Itératif^(١) يقترب كثيراً من مفهوم الوصف ويساعد على التذكير بالحدث المراد التذكير به، كما يمكن أن يكون فاصلاً بين مجموعة من الأحداث ومجموعة أخرى تختلف عنها في الطبيعة أو في الوظيفة.

وتقنية التكرار هذه تكاد تكون أهمّ عنصر في المحاولات التجديدية التي اقترحتها الرواية الجديدة ومارستها من خلال نصوصها الإبداعية مثل رواية «الغيرة» لآلان روب غرييه أو رواية «الصخب والعنف» لوليام فولكنر.

١-٣- والرواية الجديدة لا تقوم على عنصر السرد الخالص ولكنها تجمع داخل مساحة النصّ السردى العناصر الحكائية إلى جانب التنظير. وقد انعكس الجانب التنظيري فيما يسمى بفضح ميكانيزمات الأسلوب السردى^(٢) Dénudation du procédé littéraire ولعلّ بارت أولّ ناقد جرؤ على فضح استبداد اللوغوس عندما قال: «كل قانون يقمع أي خطاب هو قانون ينقصه التأسيس»^(٣). وهذه الفكرة نجد بذورها العميقة في كتابه النظري الأول «الكتابة في درجة الصفر» عند حديثه عن تداخل جميع الأجناس الأدبية للتعبير عن التجربة الإنسانية في غناها وتشابك علاقاتها.

(١) Gérard Genette: Figures III. P.148. Seuil 1972.

(٢) J.P Golden stein: Pour Lire Le roman. P14. Bruxelles 1985.

(٣) R.Barths: Roland Barthes p 36 Seuil 1975.

وقد طغت هذه الموجة على النصوص السردية الحديثة التي تجمع إلى جانب
العنصر الحكائي التأسيس النظري، ومن خلال هذه العملية المزدوجة تمارس نوعاً من
التحليل لذاتها وتفكك نفسها عناصرها الدأخلية.

وهذه بعض المقاطع من رواية «عيلان أو ليلة الحكاية» للكاتب المغربي ادمون
عمران الملاح حيث يحاكي فعل السرد في حكايات ألف ليلة وليلة، ويحاول أن
يمارس نوعاً من التنظير. يقول الملاح: «الأحداث! لم يدر بالضبط لماذا يلحّ على
معرفة ما حدث، ما هي هذه القوة التي تدفعه إلى الأمام، هذه الرغبة التي تحفزه
بالحاح وتختفي في الضوء هذه الأصوات التي تحثه، إنها حكاية داخل مجالها
الصارم والمأساوي (ص ١٨).

استدارة كل الأحداث في مراكش كأنها محاجر عميان، لاشيء انتهى،
لا شيء قد كفّ تماماً، الشيء الأكثر شراسة استمرّ في تكراره. (ص ٥٤).
أين ولدت الحكاية، من أي منبع انبثقت لتأتي فتنقطع وتتكاثر وتضمحل
في حكايات أخرى (٧٦) (١).

هذه المقاطع المأخوذة من رواية «عيلان أو ليلة الحكاية» تجمع إلى جانب
الحداثة العناصر السردية التراثية وتحاول أن تمارس عليها نوعاً من التحليل النظري.
ففي المقطع الأول يحاول أن يجد لروايته شكلاً داخل النظام المتسق لحكايات
شهرزاد. وفي الثاني يركّز على فعل التكرار سواء في الأحداث التي عرفت مراكش
في الستينات أو تكرار المواقف السردية، وفي المقطع الثالث يرجع إلى أصل روايته
ومنبعها وافتتانه بتوالد الحكايات وتكاثرها في ألف ليلة وليلة وانتقال الأحداث
والشخصيات من حكاية إلى أخرى بكل سهولة ولباقة داخل عالم سحري.

(١) E.Amrane El-Mellah: Ailen ou la nuit du récit- Maspéro 1983.

١-٤- إن مغامرة السرد الحديث هي مغامرة شكل بالدرجة الأولى لذلك نجد أن تداخل الأشكال التعبيرية والأدوات المختلفة هي وسائل يستعملها القاص للقبض على تلك اللحظات الهاربة، المنزقة أبدأ إلى الماضي كأنها مشدودة بخيط غير منظور. ولكي يقبض على جزئيات هذه التجربة الإنسانية فإن القاص ينزل بكل يسر في العالم الذي شكله قصصياً ويدخل في حوار وعلاقات حميمة مع أشخاصه ويلغي الحاجز الوهمي بين عالم التخيل وعالم الواقع ويصير الراوي يشبه الراوية عيسى بن هشام أو أبا الفتح الاسكندراني. نجد هذه التعرية للعبة السردية في رواية فاضل العزاوي الموسومة «مخلوقات فاضل العزاوي الجميلة»^(١) حيث يتدخل الراوي بكل عنف بدءاً من عنوان الرواية ويمارس على القارئ سلطة مزدوجة: الأولى بوصفه كاتب الرواية أي مشكل الأحداث ومرتبها، والثانية أن حضوره داخل فضاء الرواية يجعله نقطة بارزة تستقطب اهتمام القارئ.

ونلاحظ أن الكاتب المغربي أحمد المديني في مجموعته القصصية «سفر الإنشاء والتدمير» يدخل عالم القصة ولكن بطريقة أقل عنف من فاضل العزاوي عندما يقول: «المطلوب القبض على المدعو أحمد المديني» ويصوغ اسمه في قالب أوتوبيوغرافي يقترب من الاعترافات والبوح بما عاناه من أجل إبقاء حرته واستقلالته.

وفي جوّ إشراقي ومناخ صوفي ينزل جمال الغيطاني بكل يسر في أجوائه الروائية في كتابه الذي يقع في ثلاثة أجزاء والموسوم «التجليات» ويظهر اسم الروائي جمال الغيطاني بكل جزئيات وتفاصيل حياته الشخصية والأدبية جنباً إلى جنب مع شيخه ابن عربي والرئيس جمال عبد الناصر وحول هذا الثلاثي الذي يكون ثلاثة أقطاب متكاملة يربطها قاسم مشترك هو استبطان الواقع ومحاولة تجاوزه قصد بناء

(١) فاضل العزاوي: مخلوقات فاضل العزاوي الجميلة. دار الكلمة. بغداد ١٩٦٩.

واقع أكثر تلاؤماً مع حياة الناس تدور الخطابات اللغوية ذات المنحى الصوفي وتشكل تجليات الغيطاني .

وقد سبقت محاولة «التجليات» التي هي رحلة عبر الذات وعبر الآخرين وعبر التاريخ ، محاولة أقل جرأة هي كتابه المعنون «خطط جمال الغيطاني» . واسمه الذي يظهر مرتين على غلاف الكتاب : مرة ككاتب ، ومرة أخرى كجزء من الكتاب كفيل بأن يمارس سلطة معينة على القارئ حتى قبل أن يتناول الكتاب .

إن إلصاق اسم الكاتب على جسد الحكاية وجعله يعيش داخل شبكة من العلاقات الحية التي تربط بالأجزاء الأخرى داخل عالم السرد كفيل بأن يقوي هذه السلطة ويعطيها شرعية معينة ، كما أن وجود اسم الكاتب على مساحة القص يعمل على تقوية عنصر الإيهام بالواقع ويعمل على إزاحة الفاصل بين الواقعي والوهمي ويلغي أهم عنصر في القص التقليدي وهو عنصر التوقع .

١-٥- إن الذي جعل شهرزاد تعيش وتنجو من قتل شهريار بعد أن أصيب بعقدة ، هي قدرتها على امتلاك سلطة الحكمي . إن شهرزاد تحكي لتعيش . وهكذا تصير الحكاية موازية ومساوية للحياة والمثل على ذلك هو شهرزاد نفسها التي لا تستطيع أن تعيش إلا (إذا استطاعت أن تواصل حكاياتها . كما لاحظ ذلك تودوروف)^(١) .

إن غياب الحكاية هو الموت ذاته . وخير دليل على ذلك هو الورقة البيضاء التي وردت قصتها في ألف ليلة وليلة عن ملك أراد قتل أحد الأطباء فأهداه هذا الأخير كتاباً ضمخت أوراقه بالسّم وفي الوقت الذي كان فيه الجلاد يدقّ عنق الطبيب كان

(١) T.Todorov: Poétique de la prose.P41. Seuil 1978.

الملك يقلب أوراق الكتاب إلى أن وصل إلى ورقة بيضاء أكثر سماً فسقط إلى جنب ضحيته، إنه الفراغ المذهل والقاتل، الفراغ من الحكى وغياب القصص^(١). وهذه القصة التي كانت تفتن شهرزاد بها الملك هي في الحقيقة رمز مأساتها ورمز تراجيديا القصص. إنها استعارة. إن شهرزاد وهي تتمسك بخيط واه من الأمل، تنصب في كل ليلة فخاً للملك وتبقيه في انتظار الليلة القادمة بعد أن تمضي معه عقداً^(٢) «وأدرك شهرزاد الصباح فسكتت عن الكلام المباح». إن القصة هنا مرتبطة بزمان محدد هو الليل، والصباح هو الذي ينهي القصة ويعلقها في انتظار قدوم الليل. إنها دورة الحكاية، مرتبطة بتداول الليل والنهار.

وبلغ الخوف من الموت عند شهرزاد مداه حيث صارت ذاكرتها تبتدع القصص ولا شيء غير ذلك إلى أن وصلت أن توظف جسد زوجها في حكاياتها بعد أن عبرت عن تراجيديا الحكاية من خلال قصصها. وفي الليلة الثانية بعد المئة السادسة يتحول المتلقي/ شهریار إلى بطل من أبطال شهرزاد ويدخل الزمن الأسطوري بكل طقوسه وتعمل شهرزاد على إدخال مستمعها في بعد خيالي بتأثير سيطرة السرد وجعله يعيش مغامرة القصص. وتحت تأثير فعل الحكاية يتحول شهریار من «كائن آدمي» إلى «كائن لفظي» مقابل الكائن الورقي الذي يتكلم عنه رولان بارت^(٣). إن سلطة الحكى في هذه القصة (الليلة رقم ٦٠٢) هي رمز للسلطة المطلقة للحكاية حيث يجعل الراوية من جسد مستمع جسداً قصصياً وينقله من حيزه الواقعي إلى عالم متخيل. الشرط الوحيد في ذلك أن يكون هناك عقد ضمني بينهما.

(١) عبد الكبير الخطيبي: م-س-ص ١١٩.

(٢) عبد الفتاح كليطو: م-س-ص ١٠٣.

(٣) R. Parths: "L'Analyse structurale des récits" in communications No8 p 19.

وسلطة الحكمي لا تتجلى بعمق إلا في النصوص التي توفر أكبر قدر ممكن من اللذة، لأن السلطة بمفهومها الأدبي هي قدرة القصة على إبقاء القارئ يتابعها وتشده إليها، وهي تختلف عن مفهوم السلطة البوليسي أو الإرهابي. إنها «النص الذي يأسر، النص الملتهب الذي يتأبى على كل مشابهة والذي ينافس بوظيفته الارتباط التجاري بما هو مكتوب» كما يقول رولان بارت (١). إن النص الذي يأسر هو نص اللذة وهو الذي يحاول قدر الإمكان أن يتمايز عن النصوص السابقة عليه ليؤسس سلطته الخاصة.

١-٦- يكتب النص السردي سلطة ليس لكونه نصاً يأسر أو نصاً ملتهباً ولكن عن طريق بعض الثوابت السردية التي تكرسها الثقافة والممارسات المتعددة واستعمالاتها المتواترة والتي تجعل القارئ أو المستمع منذ البداية في قبضة الحكاية وأسر القصة.

كان يا ما كان، قال الراوي، يحكى أن، كان في قديم الزمان، زعموا أن، قد سمعنا مثل كذا وكذا... إنها البوابات العديدة للولوج إلى العالم السحري للسرد. وبلغة علم القص تسمى عتبة النص القصصي وتسمى أيضاً بلغة التحليل الشكلي الثوابت السردية التي نجدها تتكرر في بداية كل حكاية وتؤطر سلطتها وتميز ما بينها وبين الخبر الذي يفيد الإعلام والإخبار. إنها علامات وإشارات على أننا بين فكّي الشعبان الخرافي وأننا مجبرون على اتباع طقوس الإغراء وإيقاع رقصة أسطورية.

إن هذه السلطة تمتد حتى أبسط الأشياء لتذيقها في عالمها، مثل طريقة التحلق حول نار الموقد أو نبرة إلقاء الحكاية أو كتابتها على الورق إلى غير ذلك من الوسائل التي لا تدخل مباشرة في نسيج النص القصصي.

(١) جابر عصفور: عصر النبوة. ص ٨٩.

١-٧- إن القصة هي في النهاية تحوّل، أي تغيير مجموعة من الأحداث أو الحالات من وضع إلى وضع، وهي أيضاً الانتقال من حيز إلى آخر وخير شاهد على ذلك هي قصص السندباد البحري الذي أبحر سبع مرّات وفي كل مرّة يعود محملاً بالقصص الغريبة إلى جانب حمولته من الجواهر واللاّلىء، إن الحركة هنا تصير مساوية للقصة، والتنقل والانتقال مساو للحدث وتوقف السندباد عن الرّحلة هو توقف السرد ذاته لأنه لا يجد ما يقول، إذ ذاك «يتوقف كل شيء ويتحجّر الأشخاص في انتظار الموت» (عبد الفتاح كليطو: الأدب والغربة) (١).

إن الرّحلة والتنقل هي التي تولّد القصص، ومنذ القديم كانت الرّحلة هي التي تفجّر ينابيع القصص لأنها تحكي تفاصيل ودقائق عن غرائب لا يشاهدها من بقي جامداً في مكانه. فالانتقال من فضاء إلى فضاء يحتاج إلى اكتساب لغة جديدة لتحويل الفضاء الأوّل إلى مرجع والفضاء الثاني إلى ظلّ، إن القصة لا تسكن في الفضاء الأوّل ولا في الثاني ولكنها تتولد ما بينهما. تروي ما بين اللحظة واللحظة، ما بين اللقاء واللقاء، ولا يبقى الفضاء إلّا مجرد إطار لهذه اللقاءات والأحداث.

١-٨- يحقّ لكل إنسان أن يتساءل: لماذا كل هذه العناية بأشكال السرد المختلفة واجتياحها لكل الممارسات التعبيرية في الثقافة المعاصرة؟ الجواب قد يكون من باب البدهة هو انتشار الخبر وما خصصت له من قنوات لنقله من قارة إلى قارة. إن الخبر قد يكون مصدراً من مصادر القصص لأنه يروي قصة العالم في نقطة معينة، ولا تنقل - عادة - إلّا الأخبار التي تخصّ مصير الإنسان والتي تحتوي على قدر من الأهمية والإثارة.

إن الخبر الذي يشير يتمتع بشرعية سياسية أو تاريخية وبالتالي فإن جوهره - في الأساس - هو قصصي. إلّا أن اللغة التي قدم بها تريد له أن يكون جزءاً من الأحداث التي يتناقلها الناس بسرعة. إن ما ينقصه هو بعض «البهارات» السردية، إلى جانب

(١) ع. كليطو: م - س ص ٩٨.

«القصدية» Intention . فنفس المادة يمكن أن يلقيها في شكل قصصي ، كما يمكن أن تكون مادة صالحة للاستهلاك الإعلامي .

اللغة - في هذا الموقف بالذات - هي التي تحدّد بين ما هو قصصي وما هو إعلامي - إخباري لأن النص الذي يقول الحقيقة يتمتع بسلطة شرعية (لأن مراجعه مراجع واقعية) في حين أن السردى هو نصّ اللذة التي لا تشترط الحقيقة كإطار مرجعي لاستهلاكه أو تقبله . لأن لغة السرد هي «ميكانيزم لتمفصل المعنى والإشارة» وهي أيضاً طريقة للتعبير ولا تظهر دلالتها إلا بنظم هذه الإشارات وتوليد الدلالات السردية . إن اللغة هنا هي لغة القول ولغة الحقيقة .

٢- سلطة الحكى لا تمارس على مستوى النصّ فحسب ولكنها تمارس فعاليتها أيضاً على المرسل إليه/ المتلقي وتصير الحكاية موازية للحرية بعد أن كانت الحرية مساوية للحياة ، وعدمها للموت ، كما لاحظنا ذلك على مستوى النص وتصير كلمة العبور «أحك لي حكاية وأعطيك حريتك» بعد أن كانت «أحك لي حكاية أو أقتلك» . وعن طريق هذا التغيير في المواقع واستراتيجيات السرد يصبح القارئ / المتلقي / المرسل إليه سجين الحكاية .

ولا تأخذ هذه السلطة مداها إلا إذا تمكن السارد من تحقيق بعض الاستراتيجيات وهي سواء إبقاء القارئ في انتظار ما سيحدث أو التطلع إلى النهاية المرتقبة والتي كانت مرسومة في بداية النصّ السردى . فإذا كانت هذه هي حالة السرد التقليدي فإن أساليب السرد الحديث تميل إلى تحطيم عنصر التوقع حتى لا يبقى القارئ يلهث وراء النهاية بغية الوصول إلى نهاية قاطعة وصارمة لا تترك المجال لأي تأويل أو تفكير في احتمالات النهاية وربطها بواقع يعتبر مرجعية أكيدة لهذه القصة .

هذا النوع نجده في الروايات التقليدية وهو نقطة ضعف - لامحالة لأن هذا النوع من النهاية لا يعبر إلا عن عدم قدرة الكاتب على المضي في سرد القصة لذلك يؤجلها إلى وقت آخر، ولولا هذا التأجيل لوجدنا الروايات من هذا النوع تنتهي عند الصفحات الأولى عندما يتعرض البطل إلى أزمة أو الموت المحقق. إنها النهايات المزيفة، الموت المؤجل، لا لأسباب فنية، بل لأسباب مادية بحثة خارجة عن كل سياق حدثي.

هناك طريقة أخرى لتجاوز تقنية التأجيل هذه وتحطيم عنصر التوقع وهي إلغاء الطابع التنبؤي الذي كرسه الكاتب الإنجليزي جورج أورويل G. Orwell في روايته الموسومة ١٩٨٤^(١). إن السلطة هنا تبدأ ممارسة فاعليتها منذ العنوان، أربعة أرقام لا غير، ولكنها في دلالة عميقة، لأنها تعني نهاية العالم. إن الكاتب يتنبأ بسقوط العالم في هذا التاريخ انطلاقاً من رؤية تنبؤية ومصادر ميتافيزيقية في حين أن قيام الساعة موعد لا يعلمه إلا الله. لكن السلطة التي تمارسها الرواية على القارئ هي إبقاؤه في الانتظار والقفز على المؤشرات والدلائل التي تشير إلى نهاية العالم، وهل هذا التاريخ يعني نهاية مادية أي انطباق السماء على الأرض أم نهاية معنوية بفقدان بعض القيم والعلاقات واستبدالها بأخرى جديدة. إلى غير ذلك من الأسئلة التي يمكن أن يطرحها القارئ. وهي شرعية دون شك.

والسؤال الذي يمكن أن نطرحه على الرواية هو: هل يبقى القارئ في انتظار الموعد ثم يموت بعد هذا التاريخ ١٩٩٠.

ولكننا نلاحظ أن التأجيل - تأجيل الحدث خاصة - يأخذ أبعاداً جمالية تتحوّل إلى سلطة حقيقية على القارئ. وفي مسرحية «الملك لير» للشاعر العبقري وليام

(١) جورج أورويل: العالم سنة ١٩٨٤

ت/ شفيق فريد وعبد الحميد محبوب - الانجلو المصرية ١٩٥٦.

شكسبير يتأخر الموت تأخراً مريعاً ورهيباً ويعاني البطل من العذابات القاتلة حتى إذا ما جاء الموت كان أهون من الانتظار . إن هذا الانتظار ، انتظار الموت يتحوّل إلى قسوة يارسها الكاتب على القارئ وبالمقابل نلاحظ أن هذا التأخير المروّع هو عبارة عن موت بالتقسيط في حق البطل .

٢ - ١ - تجلّ آخر من تجليات سلطة الحكيم على المرسل إليه وهذه المرة نجده في رواية غابريال غارسيا ماركيز المعنونة «حكاية بحار غريق»^(١) حيث يظهر جدل الإلحاح والرغبة من جانب البطل الذي يريد أن يروي الأحداث التي قام بها طيلة عشرة أيام على متن عبارة واستطاع الانتصار .

وهذه بعض المقاطع من نصّ الرواية تؤكد ما ذهبنا إليه . يقول الراوي لويس أليخاندر وفيلاسكو :

«شعرت برغبة في سرد مغامرتي التي كانت تلح علي أكثر من الجوع والعطش واليأس» (ص ٩٢) .

«ولم تعد لي رغبة إلا في رواية ما جرى لي» (ص ٩٦) .

«ألححت مراراً على سرد مغامرتي» (ص ٩٦) .

«كنت متأكداً أنهم حالما يوقعون بطاقة خروجي من المستشفى فسوف أضطر إلى سرد حكايتي للجميع» (ص ١٠٢) .

يظهر جدل الرغبة والإلحاح في المقطع الأول (ص ٩٢) حيث تظهر الرغبة ملحة في سرد الحكاية وتمتد سلطتها لتطغى حتى على المطالب الحياتية للبطل ، إن السرد يلحّ عليه أكثر من الجوع والعطش واليأس ونجد كلمة الرغبة والإلحاح

(١) غابريال غارسيا ماركيز : حكاية بحار غريق .

ت / محمد علي اليوسفي . دار ابن رشد ١٩٨٠ .

تأخذ أبعادها الواسعة إلى جانب السرد والحكاية . وهذا الإفضاء من طرف البطل جعل السرد في صدارة اهتماماته .

ونجد الرغبة تعاود البطل من جديد (ص ٩٦) مقترنة بسرد المغامرة ، ويصبح البطل مهووساً بسرد مغامراته أكثر من اكتراثه بالجوع أو العطش أو الراحة بعد الأحداث التي كابدها أثناء عيشه فوق أمواج البحر لمدة عشرة أيام . ولعل الكاتب غابريال غارسيا ماركيز قد تنبّه إلى ذلك حيث يقول في مقدمة الرواية بعد أن نشرت كاملة في كتاب سنة ١٩٧٠ عندما يقول : « ولقد فوجئت بأن ذلك البحار الشديد البأس ذا العشرين سنة كانت سحنته أقرب إلى سحنة نافخ بوق منها إلى سحنة بطل وطني يتمتع بموهبة غير عادية في فن السرد مع ذاكرة مدهشة وقدرة على التحليل بالإضافة إلى قدر كاف من عزة النفس الشعبية السليمة للسخرية من بطولته » .

إذاً «ففيلاسكو» كان من البداية قصاصاً وجاءت الأحداث التي وجد نفسه بطلاً لها لتفجر هذه الموهبة وتطلق لسانه وذاكرته لتروي أدق تفاصيل المغامرة . وكان هذا البطل متأكداً من ذلك عندما قال «فسوف أضطر إلى سرد حكايتي للجميع» (ص ١٠٢) ، إذا فجدل الرغبة والإلحاح يتحول في الأخير إلى اضطرار ، نظراً لغرابة الأحداث من جهة ولرغبته في السرد من جهة ثانية . وتباهي البطل بموهبته السردية ، خاصة وهو يعيش أحداث مغامراته التي تتأخم حدود الغرابة ، ونظراً لما يمتاز به من السخرية كما لاحظ ذلك الكاتب نراه يقول في آخر جملة من نص الرواية «وماذا تظنون أنني فعلت طيلة أيامي العشرة في البحر ، إذن؟» (ص ١٠٦) . إن هذه الجملة الاستفهامية تفيد السخرية من المستمع ومن القارئ بعد ذلك .

إن موهبة السرد التي يتمتع بها أليخاندر و فيلاسكو جعلته يزحزح الروائي غابريال غارسيا ماركيز إلى خلفية السرد ويجعله راوية من الدرجة الثانية وذلك لسببين على الأقل :

أولهما أنه بطل هذه الأحداث التي تتأخم الغرابة وتحاول الانزلاق في العالم العجائبي للخرافات وقد استطاع إعادة تركيب هذه الأحداث - المأساوية دون شك - وجعلها قصة/ حكاية . وثانيهما أن البطل استطاع أن يمارس نوعاً من السلطة السردية على الراوي ويأسره ويجعله يحاول صياغتها، ونقل هذه السلطة إلى القارئ . وقول غارسيا ماركيز الذي يلي يؤكد مذهبنا إليه : «هي حكاية مفصلة ومشوقة إلى حدّ أن مشكلتي الأدبية الوحيدة لم تتمثل سوى في إقناع القارئ بصحتها . ولهذا السبب - وللإنصاف أيضاً - قررنا كتابتها بضمير المتكلم وتحت توقيعه، وهذه، في الواقع، أول مرة يظهر فيها اسمي مرافقاً للنص الذي بين يديك» . إنها السلطة التي مارسها البطل على الراوي فنقلها إلينا بفعل هذا الافتنان والإعجاب بطريقة سرد البطل للأحداث الغريبة التي عاشها .

٢-٢- نجد أن سلطة السرد تمارس فعاليتها على البطل، ولكل نصّ طريقته في نقل تفاصيل هذه الحالة ودقائقها . وإذا كان السرد يتم في جميع الحالات التي تعرضنا إليها بواسطة اللغة وعن طريقها يأسر المتلقي ويجعله يتابع الأحداث إلى النهاية، فإننا نجد في رواية «زوريا» للكاتب اليوناني نيكوس كزانتزاكي يتمّ بواسطة الحركة . حيث نلاحظ أن كل الرواية تستغرق أحداثها في بناء المشروع الاقتصادي بين الكاتب الإنجليزي وزوريا ومشاهدات الأول لطبيعة اليونان وعادات أهلها وعلاقاتهم إلى غاية فشل المشروع واتخاذ الكاتب الإنجليزي القرار بالرحيل إلى بلده . وكان زوريا من حين إلى آخر يعبر عن حالات النشوة أو السكر أو الحزن بالعزف على آله أو الرقص .

ويأتي الموقف العاطفي والأكثر حسماً في الرواية والذي يعتبر النهاية الفعلية لها، وما جاء بعده هو أصداء واهية تحاول ترجيع الأحداث وجبر ما انكسر، هذا الموقف الأكثر عاطفية وقساوة هو لحظة الفراق بين الرجلين . ولكي يضع زوريا حداً

لتأجج عاطفته في تلك اللحظة ويودع الكاتب الإنجليزي الوداع الأخير توجه إليه قائلاً: « سأرقص لك ذات يوم رقصة رجلين يفترقان فراقاً أبدياً » إن الرقص هنا يصبح مساوياً للقص . والترجمة العربية الأنيقة لجورج طرابيشي . ساعدت على تأكيد هذه العلاقة ، وليس بين القص والرقص غير خيط دقيق ، وهما من جهة البلاغة جناس ناقص حيث تشترك الكلمتان في حرفين ويزيد الرقص عنها بحرف ، مثلما يزيد بالحركة في الواقع إضافة إلى تعبيره عن موقف معين أو حدث محدد . ويمكن أن نترجم وعد زوربا إلى لغة السرد فيصير « سأقص لك ذات يوم قصة رجلين يفترقان فراقاً أبدياً » . إن جوهر المعنى بقي كما هو ، وهو سلطة السرد التي كانت تشد بخناق زوربا والتي يعبر عنها بالحركة أو بالكلمة . إن القصة تسكن جوانحه ولا تهتم الأداة التي يخرجها بها .

٣-٢- منذ مدة لاحظ النقاد أن الكاتب هو مبدأ لتجمع الخطابات ويعتبر أيضاً وحدة وأصل دلالاتها ، يفصلها داخل حياته وتجاربه المعاشة وداخل التاريخ العام^(١) . ولهذا فإن اللذة التي يحصل عليها الراوي تتمثل في كونه أصل المعرفة والسرد .

وتتمثل هذه الحالة ، خاصة في رواية «المقامر» للكاتب الروسي فيدور دوستويفسكي ، إذ أن البطل بعد أن يخسر جولة في لعبة الورق يبدأ في سرد قصته . ويمكن أن نتساءل عن صلة هذه الرواية بالحياة الشخصية للكاتب ، ألا يمكن أن تكون استعارة عن حياة الكاتب^(٢) . فبعد أن خالفه الحظ وتنكرت له الأرقام فإن البطل يبدأ في البحث عن «معنى» ويبدأ الكتابة . وتصير القصة هنا امتداداً للعبة الورق ، لأنها لا تعدو أن تكون في الأخير إلا مغامرة ، قد تفلح في أداء رسالتها وقد تخسر الجولة وتصير مجرد حطام للكلمات ولا تفي بأي غرض أو أية دلالة .

(١) M.Foucault: L' Ordre du discours. p28 et30.Gallimard 1971.

(٢) D.Sibony:L' Amour Inconscient p22-Grasset 1983.

إن خسران جولة الورق في هذه الرواية يولد القصة كتعويض عن هذه الخسارة وتجاوز لحالة فقدان الشيء. إن ربح جولة أثناء لعب الورق يسبب لذة ولاشك، لكن للسرد أيضاً فتنه التي لا تقاوم^(١). ففي مقابل الراوي الذي يحصل على لذة وأثناء سرده لحكاية ما نجد أن القارئ أو المستمع - هو الآخر - يحصل على لذة. وهكذا يغدو أصل السرد وجوهرة لذة، ولكنها لا تحصل إلا إذا كرّس السرد سلطة معينة واستطاع أن يأسر بها القارئ/ المتقبل. إن سلطة السرد هي عرض احتمالات دون تدخل من السارد في افتراض حلول لها، وهكذا يبقى القارئ في جيئة وذهاب بين أقطابها محاولاً في كل مرة أن يورجح هذا القطب على ذلك. إنها اللعبة السردية، لعبة المغامر الذي لا يعلم هل سيربح الجولة أم يخسرها. إن قواعد اللعبتين هي التي تضمن سلطتهما وتضبط المسافة بين اللاعبين وبين الراوي والمستمع وهي التي تقرر هل لنجح اللاعب في هذه الدورة أم خسر، وهل استطاع السارد أن يأسر القارئ أم عزف عن قصته بعد أن بدأ يخطو فيها خطواته الأولى وهجرها إلى غير رجعة. إنها المغامرة.

٣- إن الجهاز التي تمارس به الحكاية سلطتها هو اللغة، في البدء كانت الكلمة، وفي البدء كانت الحكاية، إنها الحكايات التي تناقلتها البشرية منذ فجر التاريخ، وقوة الكلمة ومعجزتها هي قدرتها على نقل هذه التجارب عبر الحقب الزمنية المختلفة، لذلك نرى أن سلطة الكلمة تفوق بكثير أية سلطة أخرى، فعن طريقها تسير كل المؤسسات شؤونها. لذلك نجدها قد أخذت اهتماماً كبيراً في مختلف مراحل البشرية وفي الثقافات جميعاً.

وفي السرد المعاصر، حيث تنوعت الأشكال وتعقدت، وتكاثرت التقنيات وتنوعت بدأت القصة تستعيد وعيها بذاتها وبأدواتها. وكانت اللغة هي محور اهتمامها بعد أن وضعت طريقة الحكيم التقليدي موضع التساؤل وكذا الشخصية القصصية التخيلية.

(١) ع. كليطو: م-س-ص ١٠٣.

١٣- ونجد هذا الافتنان باللغة والاحتفال بها إلى أقصى درجة عند الكاتب المغربي أحمد المديني في مجموعته القصصية «سفر الإنشاء والتدمير» حيث يتكلم عن اللغة بأسلوب شاعري معبراً عن هذا الافتنان اللامحدود. يقول المديني: «لأحدث عن اللغة المغتصبة، لغة غاصت في أصابعها، جذوعها وأظافرها. ولم يبق منها إلا مسام مفتوحة أو مختنقة، فالأمر سيّان. ما يخرج من المسام هو الرشح، هو بقية الكلام، هو الخطاب المفتت، هو فرقة تعطي بعض الصدى وتروح في تلاش واهن، هو بعض الجرح ونزيفه لأن الجرح مخبوء، الجرح هو الجوهر، الشرخ الأول الذي مس الأرض حرق الدهر، الذّاكرة، ولم يكن له التأم ولا انغلاق، ولن ينغلق، كما لن يكفّ النزيف، كما لن ينقطع الصمت. الدوي العميق، كما لن يكفّ امتداد الجذور وعناق مواكب الخلق الغابوي؟ تلك هي اللغة» انتهى. إن هذا المقطع المأخوذ عن المديني يبيّن هذا الافتنان والسلطة التي تتمتع بها اللغة منذ الشرخ الأوّل للأرض وهي السّهم الذي خرق الدهر وسكن أعماق الذّاكرة وأبقاها مفتوحة على الماضي كما هي مفتوحة على المستقبل.

وهذا الافتنان باللغة نصادفه أيضاً عند الروائي رشيد بوجدرّة في روايته «ليليات امرأة أرق»^(١). حين يبدي إعجابه ببعض الكلمات فيبحث في أصولها ومترادفاتها وتراكيبها المختلفة وميزانها الصرفي، وفي غمرة هذا الإعجاب يدخل الأجواء الأسطورية للكلمة محاولاً البحث عن طفولتها الأولى وعن ظلالها الأسطورية العابقة بأريج التاريخ ورائحة الأصول، إنها اللغة المعجمية كما ظهرت في التآليف اللغوية الأولى.

(١) رشيد بوجدرّة: ليليات امرأة أرق، موك، الجزائر ١٩٨٥.

أمّا الكاتب المصري جمال الغيطاني فإن له تجربة فريدة مع اللغة ، وتقلب في مستوياتها المختلفة وخاصة المستوى التاريخي والمستوى الصوفي ، بعد أن عبر المستوى التسجيلي الصحفي الذي يعتمد على تدوين المشاهدات والانطباعات . فاللغة التاريخية نجد أنها استبدت به خاصة في مجموعتيه «ذكر ما جرى» و«أوراق شاب عاش منذ ألف عام» حيث وظف اللغة «الملوكية» للتعبير عن هموم وانشغالات راهنة يعيشها المجتمع المصري . ولكن افتتانه بالامشروط باللغة التراثية الصوفية جعلها تسيطر عليه بدل أن يسيطر عليها ، ويظهر ذلك خاصة في روايته الضخمة «التجليات» التي كتبها في ثلاثة أجزاء ، إذ يبلغ الذّوبان في لغة محي الدين ابن عربي وبعض المتصوفة مداه ويبقى القارئ حائراً هل هو أمام نصّ روائي معاصر أم أمام كتابة لأحد المتصوفة تحاول القبض على تلك اللحظات النادرة من لحظات التجلي ثمّ البوح بها . إن «التجليات» هي النموذج الأعلى لسيطرة مستوى لغوي معين على الرأوي وجعله يتكلم من خلال هذا المستوى ولا يستطيع الخلاص من أسره .

٣-٢- إن اللغة السردية تقول الاستبدادي ، ما في ذلك شك ، لأنها كمؤسسة سلطوية تساهم في دعم سلطة أو إسقاطها . لذلك فإن اللغة التي لا تقول أي شيء وكما هو الحال عند السرياليين والعشيين هي لغة أسرة ومأسورة ، هي اللغة التي تحبس الأشياء وتجمدها ولا تظهر منها إلا الجانب المسطح وتلغي الزخم الشعري للكلمة وتبقي فضاءها السحري داخل عالم فارغ ولا يمكن لها أن تحدث أي إشعاع عند ملامستها للنفس البشرية ، لأن دلالتها لا تتعدى أن تكون تشكيلاً بلاستيكيّاً هدفه إثارة البصر لا غير .

وفي كتاب الحب «اللاواعي أو ما بعد مبدأ الإغراء» «لدانيال سيبوني» (*) يوضح الكاتب بدقة خلال تحليله للغة الإغراء (وحسب المصطلح النقدي والبلاغي القديم أغراض الغزل) كيف يعمل هذا النوع من الخطاب، ويعمل الكاتب على تفكيك ميكانيزماته الدأخلية ويبين كيف يستطيع الإنسان أن يقوم بدور المغري الذي يؤثر على الآخر بواسطة اللغة ويغري اللغة ذاتها كما يمكن أن يكون ضحية لنفس اللغة التي يستعملها.

فاللغة تصبح قاتلة للإنسان الذي تمتلك عليه حواسه، وتظهر سلطاتها خاصة في لغة المتصوفة. ألم تكن اللغة هي سبب مقتل المتنبي بعد أن قتل بها كافورا وغيره؟

ألم تتسبب اللغة في قتل طفلة بدوية كانت تطلب الماء من أبيها في صحراء تشبه بوابة الجحيم ولكنها كانت ضحية اللغة، مثلها مثل أبيها، لأنها كانت تطلب الماء بصيغة المخاطب فأبدلت عطشت (أنا) بعطشت (أنت) /المخاطب المذكور). فسقطت ميتة بتأثير عطشها وعدم امتلاكها للغة المشتركة. ألا يمكن أن تلعب دور الذرة التي تفجر الأحياء رغم تناهيها في الصغر وتأتي على الأخضر واليابس؟

إنه قدر الإنسان الذي تأخذ عليه اللغة مجامع قلبه وتأسره فتجعل منه إما قاتلاً أو ضحية؟

٤. والنقد؟ ألا يعتبر النقد شكلاً من أشكال الاحتفال بهذه السلطة وتكريساً لها؟ بهذا المفهوم يصير الناقد قارئاً افتتناً بالنص الذي مارس عليه سلطة معينة (جمالية أو أدبية أو معرفية) ثم أراد بدوره أن ينقل هذا الافتتان إلى قارئ آخر. وهكذا تتم فصل سلطة النص السردي في سياقين: السياق الأول هو السياق الإبداعي والسياق الثاني هو السياق النقدي الذي يحاول أن يفصل أهم تجليات السلطة والقنوات التي تمر بها والتأكيد عليها باعتبارها الركائز التي يقوم عليها

(*) D. SIBONY: L'Amour Inconscient ou Au-delà du principe de séduction PARIS-Grasset 1983.

النص". إن النقد يصير هو الآخر سلطة، لأنه نصّ جمالي بالدرجة الأولى، أي غايته إبراز أهم، زوايا الجمال في النصّ المنقود ولأنه أيضاً يتمتع بقدرة على جعل لذة النص الأدبي ممكنة.

وقد عرف محمد الغدامي الناقد بقوله «ما الناقد إلا قارئ متطور غزا النص، ثم أخذ يروي أحداث هذه المغامرة» (الخطيئة والتكفير ص ٦) (١) هذا التعريف للناقد يرتبط ارتباطاً وثيقاً بموضوع خطابنا، وأخذنا له دون غيره. رغم السياق البراجماتي. الذي ورد فيه تأكيدٌ لشيء قائم في هذا الخطاب، هو أن كل أشكال التواصل تحتوي على قدر معين من السرد. والنقد باعتباره طريقة من طرق التواصل هو أيضاً سرد لمجموعة من الأحداث والحالات وربما نجد النص النقدي الذي يفوق بكثير النص الإبداعي في جماليته وشعريته. فتعريف الغدامي للناقد بأنه قارئ متطور يدخل في باب البديهيات، وهو تعريف نصادفه كثيراً وخاصة في الكتب المدرسية، أمّا طرافة التعريف فتكمن في قول الباحث (الغدامي) غزا النص ثم أخذ يروي أحداث هذه المغامرة. فالناقد حسب هذا التعريف هو راوية لأحداث مغامرة قرائية قام بها في حدود نصّ معين ثم أخذ يروي رحلته هذه عبر النصّ متعرضاً لمشاهداته لتضاريس النصّ ومناخاته وحدوده، ثم ما صادفه من التشكيلات الغريبة وما سمعه من الأصوات المتنوعة. إنها فعلاً مغامرة أن يقوم الإنسان بالكلام عن نصّ ما ثم بعد ذلك يشرع في حكاية هذا النصّ. إن الحكى هنا هو الكلام وهو ركن أساسي في عملية التواصل ولكن علم اللسانيات والسيمياثيات لم يركز على «سردية التواصل» ويبقى هذا الركن من أهمّ المناحي التي غفلت عنها اللسانيات أثناء حديثها عن عملية التواصل لأنها اهتمت بقنواتها ونظام تنقلها وشبكة العلاقات بين أجزائها، ولكنها لم تتعرض إلى جانب السردية فيها. وفي هذا الصدد يمكن أن نقول إن التواصل جزء من عملية السرد ككل.

(١) محمد عبد الله الغدامي: الخطيئة والتكفير. جدة ١٩٨١.

ولكن السؤال الذي نطرحه الآن : كيف نقرأ النقد؟ هل نقرأه من خلال شبكة المفاهيم النقدية والأدوات المعرفية التي توظف في العملية النقدية لكي تقوم بدورها، أم نقرأ النقد من خلال النص أو النصوص الإبداعية . يجيب رولان بارت على السؤال كيف نقرأ النقد؟ بقوله : «هناك وسيلة واحدة هي بما أنني هنا قارئ من الدرجة الثانية يجب علي تغيير موضعي ، هذه اللذة النقدية يجب أن أحصل عليها من خلال ملاحظتي - خلسة - للذة الآخر ، فيتحوّل التعليق أمامي إلى نص وإلى تخيل»^(١) . إذن في غياب النص الأصلي الأولي يتحوّل النص النقدي إلى صورة له تعكس أهم مفاصله ، وتحاول أن تبدي مناطق الغامضة والتي تختبئ فيها جواهره الفريدة .

إن قراءة النقد هي قراءة النص الذي لم يكتب من أجلنا ، بل كتب أصلاً للنقد ، لذا نحاول أن نقتنص تلك اللحظات التي لم نحصل عليها من النص الأولي ، لأنه غائب ، ونحاول أيضاً ، من خلال ترسانة المفاهيم النقدية وسلطويتها أن نعيد تركيب أجزاء النص الإبداعي الذي فتته النص النقدي وأعاد تفصيله لأغراض نقدية لأن القراءة الإبداعية تختلف عن القراءة النقدية سواء في سياقها أو في هدفها .

٥-٠ - بين البداية والنهاية تتشكل الأحداث . وعلى طوال المسافة الفاصلة بين هاتين النقطتين يتمدد جسد الحكاية ويؤسس سلطته الخاصة متحديةً بذلك كل المؤسسات السلطوية رافضاً لأشكال الهيمنة المتعددة والمختلفة الوجوه .

إن القص الحديث يقول الممكن والمحتمل عكس السرد التقليدي الذي يسير في اتجاه واحد وهو انسجام النهاية مع البداية وما تنويع النهايات إلا بقصد خلق عالم جديد واقتراح حلول عديدة لأزمات الإنسان المعاصر والتي لا تحصى وفتح طريق الأمل في وجهه .

(١) R. Barthers: Le plaisir du texte P.31. Seuil 1973.

علائق المتخيل بالواقع

الكلام عن المتخيل (الأدب) يفضي إلى الكلام عن الفضاء السوسيو- تاريخي والمجال الثقافي الذي أنتج فيه/ أو على غراره الأدب مهما تعددت المداخل وتنوعت المقاربات. لأن النص رغم خصوصيته الفردية- الذاتية فهو في الغالب الأعم- إنتاج مجتمع معين ووليد ظرف حضاري محدد، يتقاطع في أماكن عديدة مع هذا المحيط ويتفاعل معه.

والنص الأدبي ليس معلقاً في الفراغ لذلك يصير كل بحث في هذا السياق من نوع الكلام الذي تتقدم فيه المقولات / النتائج ثم يأتي البرهان عليها- بعد ذلك - من خلال تحليلها ومناقشتها. وكل كلام في هذا المجال ينطلق من مسبقة- تكاد تكون قناعة أن الأدب ينطلق من واقع ويعبر عن واقع.

وغالباً ما يكون الكلام في هذه القضايا من نوع الأسئلة في الواقعية^(١) وبحث في تجليات المعطيات الواقعية وتجسدها من خلال النصوص الأدبية. ولكن البحث ينحرف دائماً وينحاز إلى جانب الواقع والجدل الإيديولوجي ويدفع الأدب إلى المواقع الخلفية وهكذا تعطى الأولوية للإيديولوجي على حساب الأدبي.

إن الأسئلة التي تطرح بالحاح هي ما مدى مطابقة هذا النص للواقع؟ أو ما هي الجوانب الواقعية التي عبر عنها؟ أو كيف تجسّد الواقع من خلال هذا النص؟ هذه الأسئلة رغم قيمتها - لوضع الأدب في إطاره الاجتماعي - إلا أنها تبدو ساذجة لأنها

(١) بيني العيد: في معرفة النص: ص ٥٧ دار الآفاق الجديدة ط ٣- بيروت ١٩٨٥.

تبحث عن شيء مرافق للأدب وعنصر من عناصر تكوينه . والسؤال المشروع الذي يطرح هو : ما هو الحقل السوسيو-تاريخي الذي تكون فيه هذا النص ؟ .

الإجابة على هذا السؤال تحاول جمع طرفي المعادلة الأدبية : الوجود الفني للنص والسياق الثقافي والاجتماعي الذي أنتج داخله هذا النص . وهكذا يصير النص الأدبي عنصراً من عناصر هذا الواقع وليس صورة له أو انعكاساً له (١) .

إن الذين يطرحون الأسئلة من نوع ما مدى مطابقة هذا النص للواقع يتحركون في مجال البحث عن تبرير الواقع وتكريسه ، أي الدفاع عن قيم ومثل تخدم الواقع وبالتالي يجب تطويرها والدفاع عنها ، أو نفي هذا الواقع باعتباره يتناقض مع المقولات الأساسية التي تتحكم في المجتمع وتعيق حركية التطور . وهكذا لا يصير الأدب هو البحث عن تكريس الواقع أو تبريره ولكن محاولة إيجاد بديل لهذا الواقع ، ومحاولة إيجاد البديل هذه تتمثل في تصحيح وعي القارئ / المتلقي وتوجيهه باتجاه معين وتنبيهه إلى الثغرات . إن الكلام النظري عن علاقة التخيل بالواقع يبقى يدور دائماً في فلك المباحكات الإيديولوجية لأنه لا ينطلق من تعريف واضح ومحدد لكل من التخيل والواقع وبالتالي الكشف عن العلاقة التي تجمعهما أو تفرقهما . وغالباً ما يتطور الحديث ليلبغ الخلط أقصاه حين لا يستطيع الباحث أن يتحكم في أدواته المعرفية والفكرية فتتغير مواقع كل واحد منهما - الواقع / التخيل - ويصير الأول من مترادفات الثاني وصنوا له في الدلالة (٢) .

تعريفنا لهذين المفهومين : التخيل - الواقع يحدد العلاقة التي تربط كلا منهما بالآخر ، وفي نفس الوقت يحدد الفروق النظرية بينهما .

(١) حسين الواد : في مناهج الدراسات الأدبية - ص ٣٢ - دار سراس للنشر - تونس ٨٥ .

(٢) يميني العيد : الراوي : الموقع والشكل ص ١٣ - مؤسسة الأبحاث العربية - بيروت ٨٦ .

في البداية نعرف المتخيل بأنه بناء ذهني ، أي أنه انتاج فكري بالدرجة الأولى ، أي ليس إنتاجاً مادياً . في حين الواقع هو معطى حقيقي وموضوعي (١) . هذا الطرف الأول يبين طبيعة كل من المتخيل والواقع القائمة على التعارض بين فكري / ذهني وحقيقي / موضوعي . هذه الثنائية تعتبر أساسية لتحديد طبيعة كل مفهوم . يمكن أن نقدم تعريفاً آخر لهذين المفهومين إنطلاقاً من وظيفة كل واحد منهما في علاقته بالآخر هي أن المتخيل يحيل إلى الواقع ويستند إليه في حين أن الواقع يحيل إلى ذاته . ويمكن أن نمثل هذا التعريف بالمعادلتين التاليتين :

المتخيل ← الواقع .

الواقع ← ذاته . (السهم يشير إلى ، يحيل إلى ، أو يصل إلى . . .) .
من خلال هذين التعريفين يمكن أن نلاحظ أن :

تعريف المفهومين - المتخيل والواقع - من زاوية طبيعتهما ، يبرز التعارض الظاهري بينهما ، بناء ذهني / معطى حقيقي ، وبين ذاتي إبداعي وموضوعي أنطولوجي - هذا التعريف يضع المفهومين في قلب الإشكالية الميتافيزيقية القائلة بأن بناء العالم على عدد من الثنائيات الضدية : الخير / الشر ، المادي / الروحي ، الخفي / الجلي . . .

الملاحظة الثانية والمتمثلة في تعريف المفهومين بحسب وظيفتهما تبرز اشتراك كل من الواقع والمتخيل في تواتر الواقع في المتخيل وفي الواقع ، لأن المتخيل يحيل إلى الواقع و الواقع يحيل إلى ذاته . هذه الوظيفة تبين تلاحم المفهومين والعلاقات المتينة التي تربطهما .

(١) . يان موكاروفسكي : الفن بوصفه حقيقة سيموطيقية ص ٢٨٦ . ضمن مدخل إلى السيميوطيقيا

دار الياس - القاهرة ١٩٨٦ .

يمكن أن نقرأ هذه العلاقة في مستوى آخر من مستويات التفكير لنستنتج أن التخيل نوع من الممارسة لهذا الواقع^(١). هذه الممارسة تكون في شكل إعادة إنتاجه أو ترتيب علاقاته أو تشكيله من جديد.

وإذا رجعنا إلى البحث في طبيعة المفهوم الأول - التخيل - لأنه الذي يهتما في الدرجة الأولى - نجد أن الواقع هو معطى حضوري يمكن أن يدرك بالحواس وتلمس آثاره بالملاحظة العيانية، في حين أن التخيل بناء ذهني، خفي لا يدرك إلا بإعمال الفكر والنظر عدا المواد التعبيرية التي يستعملها: الرموز البلاستيكية في الأدب - الحروف والكلمات^(٢).

هذا البعد يكون مدخلاً آخر في طبيعة التخيل. هذا المدخل هو المدخل السيميائي السيميوطيقي. الذي يعرف التخيل بأنه مجموعة من العلامات. والتخيل هنا يكون مرادفاً لمفهوم النص ومفهوم الخطاب. لأن النص الأدبي يتكون من مجموعة من العلامات (الرموز اللغوية) تنتظمها بنية فنية وذلك بالتعبير عن واقع معين.

ومجموعة العلامات هذه التي نطلق عليها مفهوم التخيل لا تساوي منطقياً الواقع لأن كلا منهما ينتمي إلى طبيعة مغايرة. ويرى السيميائيون أن «ليس النص هو الواقع وإنما النص هو المادة التي ينبنى بها»^(٣) وهكذا تتجلى العلاقة بين النص والواقع من المنظور المنطقي - السيميائي علاقة موضوع بمحمول، إذ يكون التخيل هو الحامل للواقع والسند الذي من خلاله يتشكل هذا الواقع.

(١) يعني العيد: في معرفة النص - ص ٥٠.

(٢) مايكل ريفاتير: سيميوطيقا الشعر: دلالة القصيدة - ص ٢١٤ ضمن مدخل إلى السيميوطيقا.

(٣) يوري لوتمان وبوريس أوسبنسكي: حول الآلية السيميوطيقية للثقافة ص ٣٠٠ ضمن المدخل.

هذه الملاحظة تسلمنا إلى حقيقة أخرى هي أن الواقع كمعطى موضوعي يتجسد ويتشكل عبر المتخيل ويكتسب دلالات جديدة. وهكذا يمكن مقارنة المتخيل من حيث هو دلالة. ودلالة هذا المتخيل هي حتماً دلالة الواقع لأنه مرتبط به عضوياً.

هناك طبيعة أخرى يمكن بواسطتها تعريف المتخيل، وهي الطبيعة اللغوية. فالمتخيل بوصفه خطاباً حول الواقع ويتم فصل على عدة مستويات في هذا الواقع، فإنه في حقيقة الأمر عبارة عن بناءات لغوية. هذه البناءات اللغوية تحاول قدر الإمكان احتواء الواقع أو محاكاته أو التعبير عنه. ومن المتعصبين من يذهب إلى القول إن نسق اللغة يحتدي نسق العالم (١).

ولكن هذه النظرة التبسيطية تحتاج إلى مراجعة لبنيات الثقافة وعلاقتها بالبنية اللغوية. وعلى سبيل المثال نذكر مبدأ اعتبارية الرموز اللغوية والمتجسدة في علاقة الدال بالمدلول (٢).

وبما أن اللغة تكتسب بالعرف والممارسة والمعرفة بقواعد توليد الدلالة وتوجيهها توجيهاً معيناً، فإن معرفة الواقع تتطلب معرفة اللغة. ويصير امتلاك أسرار اللغة هو امتلاك لخبايا العالم. هذه القضية تبرز علاقة اللغة بالواقع. إذ أن اللغة دون مرجعية واقعية تصير لغة تجريدية صورية (٣)، كما أن الواقع دون الاعتماد على لغة التخاطب والتواصل يصير واقعاً أخرس عاجزاً عن التواصل ونقل معارفه وتجاريه.

(١) سيزا قاسم: حول بعض المفاهيم والأبعاد - ص ٣٩ - ضمن المدخل.

(٢) F.Gradet: Saussure: Une science du langage. p.37- P.U.F 1987.

S.K Saumian: Le Problème de la réalité linguistique. en Recherches (٣)
Internationales No 81-4-1974.

لكن معرفتنا باللغة تبقى محدودة بصورة مأساوية لأن الكلمات التي نملكها
لاستطيع أن تعبر بدقة عن علاقتنا بالواقع أو موقعنا في هذا العالم وذلك لسببين
على الأقل :

- السبب الأول : أننا نجهل الأسرار الدقيقة للتعبير اللغوي وفي غياب المراقبة
الدقيقة والصارمة نلجأ إلى « استعمال المترادفات ببذخ مترف . في حين أن « اللغة
هيئات وأوضاع » (١) كما يقول عبد القاهر الجرجاني الذي يقصد بالهيئات النظم أي
الهيئة والشكل الذي وردت فيه الكلمات ، « أما الوضع في اللغة فهو جعل اللفظ
بإزاء المعنى وفي الاصطلاح تخصيص شيء بشيء » (٢) . ويتج عن عدم المعرفة
الدقيقة للغة نقص في فهم الواقع أو في التعبير عنه .

- السبب الثاني : يعود إلى أن الكلمات التي نتداولها والتي تسري في ثقافة
معينة هي كلمات ملغمة - كما يقول رولان بارت - لأنها تحتوي على شحنة دلالية
أولية لا يمكن إزالتها أو تعويضها . فالكلمة تحمل آثار Traces المعنى البدائي
لها (٣) ، وبالتالي تبقى بعض هذه الآثار ملازمة لكل كلمة وتحاول تحويلها إلى معناها
البدائي . هذا ، إذا أضفنا إلى ذلك أن اللغة الأدبية هي لغة مجازية في أساسها
وتعتمد على الاستعارة والصيغ اللغوية التي تجنح نحو الغرابة وذلك للتشديد على
مغايرة لغة المعاش للغة المكتوب (٤) .

بعد تعرفنا على طبيعة المتخيل وعلاقته بالواقع نطرح السؤال التالي : ماهي
الشروط التي تتحكم في الأدب ؟؟

(١) عبد القادر الجرجاني : دلائل الإعجاز - ص ٤١٧ - القاهرة ١٩٨٤ .

(٢) الشريف الجرجاني : كتاب التعريفات - ص ٢٧٣ - مكتبة لبنان - بيروت ١٩٧٨ .

(٣) J. Derria: De La Gammatologie- Minuit- 1967.

(٤) عبد الفتاح كليطو : الأدب والغرابة . ص ٥٨ - دار الطليعة - بيروت ١٩٨٢ .

الناقد الواقعي المتسرع يجيب بأن الشروط التي تتحكم في الأدب هي الشروط المادية في الدرجة الأولى . ولكن الإجابة الدقيقة والمسؤولة صعبة لأن النص الأدبي تحكمه القوانين الأدبية لكل جنس أو أسلوب كتابي ، ثم الآليات الثقافية التي تمنح هذا النص شرعيته أو تهمشه ، ثم المزاج الفردي والميول الشخصية ، ثم الأسلوب الفردي والتميز ، ثم مستوى اللغة الموظفة التي تعتبر مستوى إيديولوجياً وفكرياً في نفس الوقت .

هذه المجموعة الموظفة من الشروط «الهيراركية» (*) هي ما يمكن أن نطلق عليه القوانين الداخلية للنص الأدبي ، وتكون متواجدة بصورة جزئية أو صورة كاملة داخل الأدب وتمثل الشروط المادية جزءاً يسيراً في هذه العملية لأن الأديب لا يطرح السؤال : ماذا أقول؟؟ ولكنه يطرح السؤال التالي : كيف أقول؟ . وهكذا يصبح همه الأساسي هو البناء وتشكيل قوله في بنية فنية دالة .

يمكن أن نطرح السؤال بالنسبة للواقع كما يلي : ما هي الشروط التي تتحكم في الواقع؟ .

بما أن الواقع هو عبارة عن شبكة من العلاقات المادية : إنسانية - اجتماعية - حضارية ، ثقافية ، اقتصادية - سياسية فإن الشروط التي تتحكم فيه هي الشروط التي يكون لها حضور قوي في مساحة هذه الشبكة ، وتعمل كل علاقة من العلاقات على توطيد نفسها بالواقع . وبقدر ما يكون الجذب شديداً بين هذه العلاقات بقدر ما تكون حركية المجتمع ذات مردود إيجابي .

إن طرح السؤالين بهذه الصيغة وتحديد الشروط التي تتحكم في الواقع والشروط التي تتحكم في إنتاج الأدب لا تتحدد جدواها إلا بتحديد مستويات النص

(*) هيراركية : Hiérarchique ، تراتبية .

وتحديد مستويات الواقع لكي يتمكن الدّارس من إبراز العلاقات المتبادلة بين مستوى الواقع ومستوى النصّ الأدبي ، وتبقى المستويات الأخرى التي لا يمكن القبض عليها تشكل خصوصية كل من النصّ والواقع .

في هذه المرحلة يتمّ التعرف على علامات التطابق وعلاقات اللاتطابق بين المتخيل والواقع ، ولكننا نخطئ حين نقول إن النصّ الواقعي هو النصّ الذي نجد فيه أكبر عدد من المستويات تطابقاً مع الواقع ، فربّما يكون اللاتطابق هو الذي يؤكّد العكس .

هذه العلاقات ، علاقات التطابق واللاتطابق يمكن نقلها إلى المستوى الفلسفي ونغيّر المفهومين ، بمفهومين عرفتاهما الفلسفة الإغريقية - عند أرسطو خاصة - ثم الفلسفة الإسلامية وهما المحتمل والممكن^(١) . فقد عرف الفلاسفة المسلمون الاحتمال بأنه «ما لا يكون تصور طرفيه كافياً بل يتردّد الذهن في النسبة بينهما ويراد به الإمكان الذهني»^(٢) وفي العلاقات المتبادلة بين مستويات الواقع ومستويات النص يمكن أن يقابل مفهوم اللاتطابق .

أما الممكن الذي عرف بأنه «ما يقتضي لذاته أن لا يقتضي شيئاً من الوجود والعدم»^(٣) .

هذان المفهومان نجد لهما أصداء في البنيوية التوليدية ، حيث يقارب لوسيان غولدمان هذه العلاقة بين الواقع والمتخيل ، أو بين الإبداع الذهني والواقع ، عن طريق مصطلحين تداولهما النقاد من بعده كثيراً وهما مصطلحا الوعي القائم والوعي الممكن لصياغة رؤية للعالم .

(١) Aristote: Poétique. 1460 a. trade. j. Hardy. Les Belles lettres 1932

(٢) الشريف الجرجاني : كتاب التعريفات - ص ١١ .

(٣) نفسه ص ٢٤٩ .

من بين الشروط التي تتحكم في علاقة المتخيل بالواقع يمكن أن نستخرج بعداً جديداً في هذه القضية وهو المتلقي ، ونرى بأن توفر هذا الشرط كفيل بجعل المتخيل في متناول القارئ . هذا الشرط هو مشاركة المرسل والمتقبل في نقطتين :

- معرفة اللغة معرفة جيدة من قبل الطرفين ومعرفة دلالاتها ونظام بنائها والنواميس التي تتحكم فيها . إذ لا يمكن للأدب أن يصل إلى الطرف الآخر (المتقبل) إذا كتب بلغة أجنبية ، أو وظفت كلمات اللغة المشتركة وفق نظام بناء لغة غريبة ، كأن تكون الكلمات عربية والتركيب فرنسي مثلاً ، أو تقديم الصفة على الموصوف مثلاً هو حاصل في اللغة الإنجليزية .

- اشتراك المرسل والمتلقي في إدراك مستويات الواقع والوعي بحركيته ، وبدون هذا الوعي يبقى النص مجرد تهويمات أو خطاباً عن عالم وهمي لا يمكن أن يتحقق بصورة فعلية .

يفسر عبد الفتاح كليطو هذا البعد الجديد ، أي التلقي وذلك من وجهة نظر البلاغة حيث يقول : «إن المتلقي للنص الشعري يدخل في حساب المحلل البلاغي ، إلى جانب العلاقة الأفقية بين العناصر المكونة للنص ، هناك علاقة عمودية بين هذه العناصر والمتلقي . ولا أعرف بلاغياً اهتم بهذه العلاقة بنفس القسط الذي نجده عند الجرجاني» . (١) .

ويرد عبد الفتاح كليطو عنصر تأثير الأدب في المتلقي إلى جدلية الغرابة والألفة « وإخراج الكلام غير مخرج العادة » كما يقول ابن رشد . ويرى أن الغرابة هي ما يميز المتخيل عن المعاش ، ولكن شريطة أن لا تتحول إلى تغريب وبالتالي

(١) عبد الفتاح كليطو : م س - ص ٥٩ .

«تبعدها عن همومنا ومشاعلنا الحالية»^(١). وهكذا يكون «الشعور بالغربة هو علة التأثير الذي يتتاب المتلقي، ولهذا فإن الجرجاني لا يتكلم فقط عن الخطاب الشعري، بل كذلك عن المتلقي. فلا يجوز فصل عنصر الخطاب وعنصر المتلقي عند الكلام عن الغربة، ذلك أن الغربة لا تتجلى إلا لمتلق تعود على نوع من التصورات فإذا به يصادف في الخطاب الشعري أشياء مخالفة لما تعود عليه. الغربة لا تظهر إلا في إطار ما هو مألوف. . . . هناك إذن علاقة جدلية بين الألفة والغربة، وفي هذه العلاقة يكمن سر التأثير الذي يحدثه الخطاب الشعري»^(٢).

من خلال هذه الفقرة التي نقلناها من عبد الفتاح كليطو لا يتضح، بل لم يفكر كليطو ذاته في ذلك، أن الألفة هي الواقع وأن الغربة هي المتخيل، بل أن عنصري الألفة والغربة مستويان من مستويات الخطاب الشعري، تخص الأولى الخطاب العادي، وتخص الثانية - الغربة - الخطاب الشعري. وحسب هذا الفهم فإن «النص الشعري يتألف من عنصرين اثنين:

العنصر الأول مرده إلى التعابير المألوفة الشائعة. والعنصر الثاني مرده إلى التعابير الغريبة التي تستورد من مكان بعيد غير معهود»^(٣). وبهذا يتميز الخطاب الشعري عن الخطاب العادي بدرجة العدول والانزياح عن القاعدة - النمط.

من خلال بحثنا لعلائق المتخيل بالواقع نلاحظ أن الأدب لا يصف الواقع، لأن الواقعية التسجيلية هي محاولة احتذاء نسق العالم والسير على منواله وبالتالي إهدار حركيته التي تتولد عن صراع الأضداد والمتناقضات. وبالتالي فإن الوظيفة الرئيسة للأدب هي الكشف عن العلاقات التي تحكم الواقع. حيث أن الواقع هو

(١) نفسه ص ٥٧.

(٢) نفسه ص ٦٠.

(٣) عبد الفتاح كليطو: م س - ص ٥٩.

ذلك الحيز الذي تنسج فيه مجموعة من العلاقات تحدّد هوية المرحلة التاريخية وتشهد على الوضع الحضاري الراهن . ولا تتحدّد قسّمات الواقع إلاّ بالكشف عن هذه العلاقات التي تشكّل في مجموعها بنية المجتمع . ويصير « مفهوم البنية حسب تعريف ليفي شتراوس لا ينصبّ على الواقع المبريقي بل يرتبط بالنماذج التي تقام على غرار ذلك الواقع » (١) .

وحسب هذا الفهم فإنّ كشف العلاقات لا يشمل كل العلاقات بل ينصبّ على إبراز ما هو أساسي وإبعاد ما هو ثانوي . لأنّ الأساسي هو ما يمكن أن يؤسّس النموذج في حين أن الثاني لا يكشف إلاّ العرضي والطارئ وبذلك يخطئ في الكشف عن الأشياء الجوهرية في الواقع .

وللقبض على حركية هذه العلاقة التي تربط المتخيل بالواقع يجب وضع المنتج المتخيل داخل نظام أوسع هو البناء الثقافي لمجتمع معيّن . حيث « أن عمل الثقافة الأساسي هو تنظيم العالم حول البشر بنائياً والثقافة تلد فعل البناء وحركته وبهذه الطريقة فإنها تخلق محيطاً اجتماعياً حول البشر » (٢) .

ولا تتم معرفتنا للعالم إلاّ بفهمنا لمجموعة من البنى المعرفية التي تتحكم في آليات هذا الواقع وتفسّر قوانينه . وعلى الأدب أن يضطلع بهذا الدور الذي هو الكشف عن العلاقات التي تتحكم في الواقع وتقريب البنى المعرفية من مصادرها المرجعية .

إذا أخذنا قضية علاقة المتخيل بالواقع ، من وجهة نظر اللسانيات فإننا نقول إنها تمثّل علاقة الدالّ بالمدلول . ذلك أن الدالّ هو المتخيل ، أي النصّ الأدبي ويمثّل الرمز اللغوي ، وهذا منطقي لأن النصّ الأدبي يتكوّن من مجموعة من الرموز اللغوية التي تتنظم في بنية فنية قصد تبليغ معرفة أو بهدف التواصل .

(١) نائرة شعلان : البنيوية : الرّمز / اللاشعور / التاريخ - ص ٢٨ - كراسات ثقافية القاهرة ١٩٨٥ .

(٢) ي . لوتمان د . ب . أوسبنسكي : حول الآلية السيموطيقية - ص ٢٩٧ - ضمن المدخل .

أمّا المدلول فهو الشيء الذي يحيل إليه هذا الرّمز ، وهو في حديثنا هذا الواقع الذي يتكلم عنه/ أو من النصّ الأدبي ، وهو الحقيقة الموضوعية المادية التي يشير إليها الرمز اللّغوي .

أمّا العلاقة بينهما فإن «فردينان دي سوسير» يرى من جهة أنها علاقة اعتباطية كرّسها العرف الاجتماعي والتواضع بين متكلمي اللغة الواحدة ، حيث أن كلمة شجرة مثلاً تحيل إلى ذلك الشيء ذي الجذع والأغصان والأوراق واللّون المميّز ، فهي حقيقة مادية لكن الرّموز التي تعبّر عنها ، أي اسمها ، يختلف من لغة إلى لغة . ومن جهة أخرى يرى «فردينان دي سوسير» أن العلاقة بين الدّال والمدلول تشبه العلاقة بين وجهي الورقة حيث يصعب - بل - يستحيل - الفصل بينهما .

ومن هنا يمكن أن نقول إن علاقة الدّال بالمدلول علاقة وجودية ، إذ يستحيل وجود واحد دون الآخر . قد يعترض معترض ويقول إن الأدب السريالي والعبثي يستعمل الدّال دون المدلول . ولكن إذا تمعّن القارئ فيه انطلاقاً من الأساس الفلسفي الذي تقوم عليه السريالية والعبثية فإنه سيدرك حقيقتين على الأقل :

- أولهما أن كل دالّ مشحون مسبقاً بشحنة دلالية أولية ، وأن كل كلمة هي ملغمة بمعنى من المعاني كما يرى ذلك «بارت» .

- ثانيهما أن العلاقة في الأدب السريالي والعبثي بين الدّال والمدلول علاقة غير مباشرة ولا منطقية لكننا نستخرجها من السياق السوسيو-ثقافي والسياق الحضاري الذي أنتجت فيه هذه الدلالة . ومجموع هذه العناصر الثلاثة : الدّال - المدلول - العلاقة ، هو ما أسماه «فردينان دي سوسير» بالعلامة .

وقد عمّمت هذه الأدوات المعرفية لتشمل كل أنواع الفنون في المرحلة الأولى ثم لتشمل كل العلوم الإنسانية والنشاطات البشرية بفعل اجتياح اللّسانيات لكل المجالات المعرفية واعتمادها على النماذج الرياضية وعلم المنطق وبذلك

اقتربت الدراسة الإنسانية من الموضوعية العلمية وابتعدت عن التعميم والأحكام الجزافية المعتمدة على البلاغة الفضفاضة .

وقد طبق هذه المفاهيم عالم الجمال التشكيلي جان موكاروفسكي (١٨٩١-١٩٧٥) على الحدث الفني والجمالي بصفة عامة . وقد استعمل مصطلحات «سوسير» وفسرها في مقالة قدمها للمؤتمر الثامن للفلسفة الذي عقد ببراغ في أواخر شهر سبتمبر ١٩٣٤ تحت عنوان «الفن كحدث سيميولوجي» . يقول ج . موكاروفسكي : «إن الدراسة الموضوعية لظاهرة الفن يجب أن تنظر إلى الفن على أنه علامة تشتمل على عناصر ثلاثة : العنصر الأول هو رمز محسوس خلقه الفنان ، والعنصر الثاني هو معنى (الموضوع الجمالي) مودع في الوعي الجمالي ، أما العنصر الثالث فهو علاقة تربط العلامة والشيء المشار إليه : وهذه العلاقة تحيل إلى السياق الكلي للظواهر الاجتماعية . ويحمل العنصر الثاني من العناصر التي ذكرناها - وهو المعنى - البنية الخاصة بالعمل الأدبي» (١) .

من خلال التحديد النظري الذي أعطاه «ف . دي سوسير» ومن جاء بعده مطبقاً وشارحاً ، يتبين أن العلاقة بين التخيل والواقع ، بين الأدبي والإيديولوجي ، ليست علاقة مباشرة وإنما هي علاقة نوعية (عبد المنعم تليمة) .

ومن هناك يمكن أن نقول بمغايرة الحقيقة الموضوعية للحقيقة الفنية وإن كانتا تلتقيان في التعبير عن الحقيقة البشرية وتجب عن السؤال : ما موقع الإنسان في هذا العالم؟ وهذه القضية قد أشبعت نقاشاً منذ القرون الأولى للبشرية . ولجد في شرح ابن رشد لكتاب العبارة لأرسطو يقول : «والصدق والكذب إنما يلحق المعاني المعقولة والألفاظ الدالة عليها متى ركب بعضها إلى بغض أو فصل بعضها عن بعض ، أما متى أخذت مفردة فإنها لا تدل على صدق ولا كذب» (٢) .

(١) ي موكاروفسكي : الفن بوصفه حقيقة سيموطيقية - ص ٢٨٨ . ضمن المدخل .

(٢) ابن رشد : بلخيص كتاب العبارة - ص ٥٨ - ت محمود قاسم - الهيئة المصرية العامة للكتاب

وقد راج مصطلح «الصدق» و «الكذب» في النقد العربي القديم فمنهم من دافع عن القيم الفنية وقال بالكذب الفني، دون إغفال ربطه بالحقيقة الاجتماعية كالأمدي وقدامة بن جعفر، (المبالغة-الإيغال . . .) ومنهم من دافع عن الصدق واعتبره مقياساً للجودة مثل عبد القاهر الجرجاني منطلقاً من قناعات فلسفية ودينية . ونجد الأب بيار دانيال هوييه P-D.Huet الذي ألف كتاب «رسالة في أصل الروايات» وذلك في أواخر القرن السابع عشر يقول : «يمكن أن تكون الروايات كاذبة تماماً، اجمالاً وتفصيلاً»، وذهب إلى أبعد من ذلك عند وصفه للروايات بالكذب ورأى بأن أصل الروايات عند العرب الذين هم جنس موهوب في الكذب ١١١ أصلها الكذب والوهم^(١).

إذا مررنا دون تعليق على الخلفية الإيديولوجية التي ينطلق منها هذا «الأب اليسوعي» وحقده على الجنس العربي، الذي يعتبر امتداداً للحقد الصليبي وتمهيداً للاستعمار الاستيطاني، فإننا نقول إن الحقيقة الروائية لا ترتبط بمفهوم الصدق والكذب كما يمكن أن نلاحظ ذلك في الحقيقة الاجتماعية، وأن الرواية يمكن أن تكون كاذبة بأكملها أي أنها لا تتطابق مع واقع موجود .

وإذا نظرنا إلى قضية علاقة الدال بالمدلول في العمل الأدبي، فإننا يمكن أن نقول إنها تمثل علاقة أخرى من نوع مختلف وهي علاقة المتكلم بالخطاب التي هي الوجه الثاني لعلاقة المتلقي بالخطاب، وهي علاقة مزدوجة :

- العلاقة الأولى التي تتبادر إلى الذهن هي العلاقة التنظيمية/الإبداعية، لأن المتكلم/الكاتب هو الذي ينظم الكلمات ويبدع الدلالات، وفي الثقافات الشفوية والبدائية نجد أن الخطاب جماعي، أو مجهول القائل .

(١) P.D.Huet: Traité sur l'origine des Romans P 170. Paris 1711.

T.Todorov: Poétique. p 35- Seuil / point 1973.

– العلاقة الثانية هي علاقة إيديولوجية : يتمثل هذا الجانب في اختيار اللغة التي يتكلم بها الكاتب ، من مستويات وتركيب ، وصوغها في بنية فنية ، إضافة إلى ذلك رؤيته للعالم وكيف يبلورها من خلال الخطاب . هذه العلاقة تكشف إنتماءاته الإيديولوجية واختياراته الاجتماعية والثقافية . ومن هنا يمكن اعتبار العمل الأدبي كفعل سياسي .

يمكن ملاحظة مستوى آخر من مستويات تبادل التأثير بين المتخيل والواقع . هذا التأثير المتبادل يتبدى خاصة في كون الواقع هو الذي يضبط آليات المتخيل ويشكله . هذا الموقف يأخذ به الفلاسفة والنقاد الواقعيون المتشددون ويسقطون من حسابهم أن المتخيل تحكمه قوانينه الخاصة بالدرجة الأولى ولا يتقاطع مع آليات الواقع إلا في نقاط محدودة .

ولكن من جانب المتخيل نلاحظ أنه يعيد تشكيل بنى الواقع ، أي إعادة صياغته وتشكيله وبهذا ، فإن المتخيل يأخذ من الواقع مادة قبل أن يأخذ منه صورة وشكلاً . والمتخيل من جهة أخرى يمثل جانباً من جوانب الواقع وأحد مكوناته . فالمتخيل برغم كونه مكوناً من مكونات الواقع يؤثر فيه ويحدث خلخلة في بنياته . وانطلاقاً من هذه الملاحظة ، أي ارتباط المتخيل بالواقع فإن هيغل (١٧٧٠-١٨٣١) قسم التاريخ البشري إلى ثلاث مراحل : ١- المرحلة اللاهوتية (الغريقية) حيث ساد الفكر الوثني والسحري ، وارتبطت الممارسة الفنية بالطقوس الوثنية . ٢- المرحلة الرمزية (القرون الوسطى) وفي هذه المرحلة سيطرت الكنيسة على كل نشاطات الحياة وذلك من خلال الرموز الدينية والثقافية . ٣- المرحلة الواقعية (الصناعية) وقد ساد فيها العقل الوضعي المنطقي .

وقد لاحظ هيغل ارتباط كل مرحلة من مراحل التاريخ البشري بنمط من أنماط الإنتاج الأدبي وهكذا يرى أن الإنتاج الغالب على المرحلة اللاهوتية هو

الملحمة وذلك باعتبارها فلسفة وموقف من العالم وحيث يتحرك ضمن حدودها ذوات الهية ونصف الهية وتكرس كل أشكال الفكر الأسطوري الوثني .

أمّا المرحلة الثانية الرّمزية فقد ساد فيها الشعر باعتباره لغة رمزية تعتمد الرّمز (اللغوي) أساساً في التعبير عن الواقع وتجسيده من خلال الرّموز .

أمّا المرحلة الثالثة (الصناعية) فقد ساد فيها نمط الإنتاج الفني الواقعي وذلك بتأثير من سيادة العقل الوضعي المنطقي ، ولعلّ الجنس الأدبي السائد في هذه المرحلة هو الرواية واعتبارها أحسن تمثيل للواقع وللطبقات الدنيا للمجتمع . (١)

ورغم ما عرف عن هيغل من عقل جدلي ، إلا أن ربط أنماط الإنتاج الأدبي بالمراحل التاريخية التي مرّت بها البشرية فيه كثير من التعسف ، ذلك أن التاريخ الفني يختلف عن التاريخ الاجتماعي .

فالتاريخ الفني هو مجموع تلك الانقطاعات والانكسارات في الأشكال الفنية ، وهو تلك الحركة والانجازات بين استعمال الشكل الفني وانحلاله في أشكال أكثر تطوراً وأكثر تعقيداً . وهو أيضاً تلك الرؤى والمضامين التي تطرح من خلال هذه الأشكال وعلاقتها أو تنافرها مع الواقع .

أمّا التاريخ الاجتماعي فإنه مرتبط بتطور الواقع الموضوعي وحركته في الزّمن وهو محكوم بمسيرة الرّجال والأُم وهو مجموع الأحداث التي تؤثر في توجه مجتمع من المجتمعات مادياً وروحياً . وسيادة نوع أدبي في مرحلة من مراحل تاريخ ثقافة من الثقافات لا ينفي أبداً تواجد أجناس أدبية أخرى سابقة ، أو ولادة أجناس أدبية جديدة .

(١) عبد المنعم تليمة : في نظرية الأدب - ص ١٠٣ - دار الثقافة - القاهرة ١٩٧٦ .

وهنا أجد المكان مناسباً لمقاربة نظرية هيغل في التاريخ الفني ، بنظرية هيلوبوليت تين (١٨٢٨-١٨٩٣) الذي يرى بأن الإنتاج الأدبي يتأثر بالجنس (أي هناك أجناس كتب على جباهها الإبداع وأخرى محرومة منه) وبالزّمان وبالمكان . والعنصران الأخيران الزّمان والمكان يبدوان أقرب إلى المنطق وتأثر الإنتاج الأدبي بالزّمان والمكان . ولكن ما يعاب على نظرية «تين» هو شئوفاينيتها من جهة وارتباطها بالنظرية التطورية (داروين) من جهة ثانية وقالت بانقراض أجناس أدبية أو استمرارها وتطورها في أشكال أخرى وبذلك سقطت في الآلية وجانبت الحقيقة العلمية .

يذهب منظرو الأدب وعلم الجمال أصحاب المذهب الاجتماعي والتاريخي إلى ربط الأشكال الأدبية (الأجناس) بحركة المجتمع والحقب التاريخية ويعتبرون الشكل الأدبي شكلاً تاريخياً اجتماعياً . هذه الاعتبارات النظرية قد تصحّ في وقت استقرار الأشكال الأدبية واستقرار تقاليد الكتابة ، فيصير كل شكل أدبي يشير إلى مرحلة تاريخية واجتماعية معينة .

ويمكن لمتتبع تاريخ الأدب أن يربط بين أشكال الأدب وأشكال التاريخ ، أو على الأقل المراحل التاريخية ، لأن لكل جنس أدبي ظروفه وملابساته التي ساعدت على ولادته وبلورته . ولكن إذا رجعنا مرة أخرى إلى تاريخ الأدب فإننا سنلاحظ أن الجنس الأدبي يبقى في حالة استقرار على وضع معين إلا إذا حدثت طفرة في الكتابة وأنتج نصّ «خارق» لكل أنماط الكتابة السائدة و«متمرد» على الأساليب المكرّسة ، وبذلك يصير نموذجاً وجسراً تعبر منه الكتابة من جنس إلى جنس أدبي جديد . ويرى بعض النقاد أن النصوص الأدبية التي حققت هذه النقلة قليلة جداً وتعتبر الآن من عيون الأدب العالمي لأنها استطاعت بشجاعة نادرة أن تكون ذلك الجسر الذي يربط بين الكتابة السائدة والكتابة المبدعة (الإبداعية) . وهكذا يصير شرط الإبداع

تجاوز المؤلف والسائد بخلق فضائات جديدة داخل الجنس الأدبي وتوسيع وتطوير لكل عناصره القابلة للتطوير والتوسيع . وبذلك يصبح تاريخ الأدب هو تلك السلسلة المترابطة الحلقات لتواصل الأجناس الأدبية وتكاملها وإلغائها لبعضها البعض واستمرار بعضها في البعض الآخر .

ويذهب عبد المنعم تليمة إلى عذّ الأدب (والأفكار) صورة لهذا الواقع ، حيث يقول : « وليست هذه الأفكار والصور موجودات موضوعية خارج ذواتنا ، لأن الموجود خارج ذواتنا موضوعياً هو مفردات العالم - الواقع وظواهره وأشياءه وأحياءه ، إنما تلك الأفكار والصور هي (صورة) هذا الواقع » وهكذا يسقط عبد المنعم تليمة في مرآة الأدب واعتبارها صورة من صور الواقع ، في حين أن العلاقة بين المتخيل والواقع هي علاقة تقاطع بين عالين لهما دلالتهم المتفردة ، وهو نفسه يرى أن معرفتنا بالواقع يجب أن تكون معرفة جمالية . يقول تليمة « إن الصلة الجمالية بالواقع تثمر معرفة جمالية بهذا الواقع » .

وهكذا نرى أن العلاقة بين المتخيل والواقع لم تحسم بعد إذ أن الإدراك الجمالي للواقع يثمر معرفة جمالية بهذا الواقع . ومن هنا تصير علاقة المتخيل بالواقع علاقة جمالية ، وتصير وظيفة الفن (والأدب) هي الوصول إلى حالة من التناغم والانسجام . « فالتشكيل سبيل الفنان إلى إعادة (ترتيب الأوضاع) في عالمه النفسي ، وإلى إعادة (بناء العلاقات) في عالمه الواقعي ، للوصول إلى واقع نفسي وروحي واجتماعي أكثر كمالاً وتناغماً وانسجاماً » .

ويصبح من مهام علم الجمال والنقد الدلالة على « الواقعي بقرائن تشكيلية » (١) .

(١) عبد المنعم تليمة : مداخل إلى علم الجمال الأدبي - ص ٩٩ - ١٢٨ - دار الثقافة القاهرة ١٩٧٨ .

ومن خلال وجهات النظر التي يعرضها عبد المنعم تليمة يبدو أن الوظيفة الفنية هي وظيفة اجتماعية بالدرجة الأولى، وهكذا تبدو العلاقة بين «الواقعي» و«الجمالي» علاقة مرآوية ولا يصبح الفن إلا مرآة عاكسة لصور الواقع، في المرحلة الأولى. ثم في المرحلة الثانية تتحول هذه العلاقة إلى وظيفة، وتصير وظيفة تشكيلية (بناء العلاقات) للواقع الذي يعرض له الفنان.

ويرى أحمد المديني أن الواقع هو الذي يتحكم في آليات الثقافة، وتصير معرفتنا بهذا الواقع هي معرفة لآليات الثقافة وكيفية تم فصلها ضمن تلافيف هذا الواقع، ويصبح شغلنا الشاغل هو البحث عن الحقيقة. يقول المديني: «هناك واقع اجتماعي-تاريخي تحكم ودفع بظواهره واشتراطاته ليضبط أولويات الإنتاج الثقافي. وما يهمننا فيه، أساساً، هو ما يمكن أن يقودنا إلى الحقيقة الموضوعية، أو إلى موضوعية الموضوعي أي ما يسميه بيير بورديو بالحس العملي»^(١).

وهكذا تحيلنا البنية الثقافية إلى بنية الواقع، لأن الأولى مرتبطة باشتراطات وظروف الواقع، وهي في عملية الإنتاج تعيد، بشكل أو بآخر، إنتاج هذا الواقع، وتبرز أهم قسماته، لأن النص ينطلق من واقع اجتماعي-تاريخي محدد. من هنا يصير الواقع موضوعاً وهدفاً في الوقت ذاته. «ففي آداب الأمم كلها لا بد أن ينصبّ الإبداع على موضوع، تجربة الإنسان في الواقع، وبالواقع، تجليه ومرتعه. ثم ما هو أدب العرب القديم من صحاري الجاهلية إلى الضفاف الأندلسية سوى التبع العري بمحيطه، وعقيدته، بقبيلته وخليفته وهمومه الخاصة، المنفعلة بالهم العام. إن التجربة الأدبية لا بد أن تكون حسب هذه الموضوعاتية *Thématique* موضوعية لها من الدلالات والرموز والعلامات ما يجعلها ملتاعة بالواقع، ناضجة بسماء وشفافة»^(٢).

(١) أحمد المديني: أسئلة الإبداع في الأدب العربي المعاصر - ص ١٨ - دار الطليعة بيروت ١٩٨٥.

(٢) نفسه ص ٤٩.

من خلال هذه الفقرة يحاول أحمد المديني التدليل على ما يمكن اعتباره
تحصيل حاصل بأن الأدب يتأثر بالمحيط وهو جزء من المحيط الذي أنتجه ، ثم بعد
التدليل وإعطاء الأمثلة «المقتضبة» عن علاقة الأدب العربي القديم (الجاهلي)
و(الأندلسي)، يتخذ التحليل النظري نبرة «السلطوية» باستعماله «لا بد أن تكون»
واستعمال مثل هذه الصيغ يقود إلى إطلاق الأحكام القيمة - المعيارية . وهذه النغمة
إذا سيطرت على النقد فإنها تصبح ظاهرة خطيرة تلغي كل الجهود النقدية
وتحيل العمل النقدي إلى قائمة الممنوعات والنواهي إلى جانب قائمة أخرى من
الأوامر والتحييزات .

أمّا فيصل درّاج^(١) فإنه يذهب إلى أبعد من ذلك ، مع اختلاف في زاوية
النظر (الزاوية الجمالية عند تليمة ، والزاوية الاجتماعية عند المديني) وهي الزاوية
الاقتصادية - التاريخية حيث يربط الرواية بنمط الإنتاج ويرى أن العلاقات
الاجتماعية تتضمنها العلاقات الروائية . ويأتي مجموعة من الملاحظات النظرية
والتاريخية التي تخصّ جنس الرواية منها أن الرواية هي الجنس الأدبي الذي ارتبطت
ولادته بولادة البورجوازية الأوروبية وحسب هذا المنظور فإن ولادة الرواية العربية
قد ارتبطت بصعود البرجوازية العربية في حين أن الرواية العربية قد كانت ولادتها -
تاريخياً - باتصال العرب بأوروبا .

وتأتي هذه الملاحظات لتؤكد أن الرواية تمثل العلاقات البرجوازية من خلال
البنية الروائية أو أن الرواية ملحمة بورجوازية كما يرى ذلك لوكاتش . ولكن
الملاحظة على الإنتاج الروائي ، وهي الجنس الأدبي الغالب في وقتنا الحاضر أنه
استطاع أن يعبر عن كل الشرائح الاجتماعية وأن يتخذ من كل نقاط المجتمع نقاطاً
استراتيجية لإجلاء دلالة معينة . ومن هنا نقول إن الإنتاج الاقتصادي والمادي ليس

(١) فيصل درّاج : الرواية ونمط الإنتاج . مجلة الطريق عدد ٣ / ٤ - السنة ٤٠ - بيروت ١٩٨١ .

وحده هو الذي يحدد هوية العمل الروائي، بل هناك العوامل الذاتية والجمالية التي تعمل بقسط وفير على تشكيل العمل الروائي، وإعطائه وظيفة محددة داخل النسق الاجتماعي. وربط الرواية بنمط الإنتاج بهذه الكيفية فيه كثير من التجني وإعلاء الاقتصادي على الأدبي.

بعد هذه المواقف الثلاثة التي ترجع التخيل إلى عنصر خارجي: الجمالي/ الاجتماعي (تليمة) الاجتماعي- التاريخي (المديني) والتاريخي- الاقتصادي (درّاج) فإن عبد الحميد يونس يأخذ موقفاً غير حاسم ومتردد فهو يقول: «ونحن إذا كنا نعتقد أن المطابقة الكاملة للواقع الطبيعي لا يقوم بها الفن الجميل بمعناه الصحيح، فإننا نعتقد كذلك أنه ما من أثر إلا واعتمد على هذا الواقع الطبيعي بعض الاعتماد»^(١). فالعلاقة في هذه الحال بين التخيل والواقع هي علاقة تطابق ولا تطابق في نفس الوقت، وهذا ترفضه أوليات المنطق والعقل (الثالث المرفوع) وبعد ذلك يحسم عبد الحميد يونس القضية عندما يرى أن التخيل يتغذى من الواقع وهو مصدره الوحيد ويلغي الإبداع (الخلق كما يقول) مع الإبقاء على الصنعة. يقول يونس «فالمثقفن مهما أغرب في الخيال فإنه يستمد عناصره ووجداته جميعاً من الواقع أو من الممكن، والغربة فيه تقوم على النظم والتأليف أكثر مما تقوم على الخلق من غير موجود»^(٢). وهكذا تصير العلاقة بين التخيل والواقع هي علاقة احتواء من جهة (يستمد عناصره ووجداته جميعاً من الواقع أو من الممكن) وعلاقة تشكيل (الغربة فيه تقوم على النظم والتأليف). ومن هنا تصبح وظيفة الأدب- وفق العلاقتين المذكورتين- وظيفة مرآوية- تصويرية.

وعند تعرضه لعلاقة التخيل بالواقع أبرز جان موكاروفسكي أثر الواقع في تشكيل النص الأدبي واعتباره جزءاً من الواقع. وقد أكد على واقعية النص الأدبي إلى حد المطابقة بينهما، وهو يعتبر النص كواقع لأنه يشهد على تقاليد ومفاهيم عصره وقيمه. ولكن إبداعية النص تكمن في تحويلها لهذه التقاليد والمفاهيم عن طريقة المحاكاة إلى صور.

(١) عبد الحميد يونس: الأسس الفنية للنقد الأدبي- ص ٤٣ دار المعرفة- ط ٢ القاهرة ١٩٦٦.

(٢) نفسه.

وهكذا نلاحظ أن مفهوم النص الأدبي عند موركارفسكي يتمفصل على مستويين ويبرز بوضوح العلاقة التي توجد بين المتخيل وبين الواقع :

المستوى الأول : هو اعتبار النص الأدبي كحدث اجتماعي لأنه أنتج داخل مجتمع معين ويعبر عن علاقات اجتماعية محددة ومشروطة بظروف حضارية وتاريخية متميزة .

المستوى الثاني : يرى فيه أن النص الأدبي رمز فني مستقل عن الرموز التعبيرية الأخرى وهذا الرمز لا يمكن أن يقوم بوظيفته ما لم ينتظم داخل نسق ثقافي أوسع ولهذا يجب النظر إليه في تقاطعه مع الرموز الثقافية وفي خصوصيته التعبيرية .

أما بيار زيماء والذي يعتبر من أهم الوجوه الممثلة لمدرسة فرانكفورت التي أسسها ثيدور أدورنو فإنه أحدث ترميمات على نظرية لوسيان غولدمان الذي رأى أنه اهتم بالعلاقات الاجتماعية وشكل المجتمع داخل النص الأدبي أكثر من اهتمامه بالنص الأدبي ورأى في فكر غولدمان عودة إلى الدوغمائية النقدية .

وإذا كان غولدمان ينطلق من العلاقات الاجتماعية المحددة لظرف تاريخي معين لبحث التناظر الموجود بين علاقات المجتمع وبنيات النص فإن «بيار زيماء» يسير في النهج المعاكس حيث يؤمن بأن عمل الناقد هو الانتقال من البنية النصية إلى البنية الاجتماعية وهذا الموقف له دلالة ، ذلك أنه يضع النص الأدبي في قلب اهتمام الناقد ويجعل كل الاهتمام ينصب على البنية النصية بالدرجة الأولى ثم يبحث لها عن نظائرها في العلاقات الاجتماعية .

وتعتبر النظرية التي جاء بها بيار زيماء متقدمة جداً بالمقارنة مع ما أنجزته مدرسة غولدمان التي ركزت على البناءات الاجتماعية مغفلة خصوصية النص الإبداعي واختلافه عن بناء المجتمع الذي أنتجه . ويعتبر زيماء أن بنية النص هي التي تفسر القوانين التي تتحكم في المجتمع وتعكس رؤيتها للعالم .

في الطرف المقابل للمواقف التي تعطي الأهمية للاجتماعي على المتخيل ، أي أنها ترى أن العلاقة بينهما علاقة تناظر ، أو علاقة انعكاس أو علاقة مرآوية ، وبذلك تلغي إبداعية النصّ وتحيله من إنتاج ذهني متميّز إلى ظاهرة اجتماعية تخضع لقوانين المجتمع مثل كل الظواهر الاجتماعية الأخرى التي لها طابع مادي أو نفعي آني .

نجد في الطرف المقابل أصحاب المدرسة التي ترى أن العلاقة بين المتخيل والواقع غير موجودة وأنهما ينتميان إلى عالمين مختلفين . هذه النظرية مثلها مثل النظرية السابقة (اجتماعية الأدب) فإنها تقول بعزل الأدب عن تاريخيته لأن التركيز على تاريخية الأدب أو اجتماعيته هو إهدار لطاقته الإبداعية .

ومن أبرز ممثلي هذه المدرسة تزفيتان تودوروف الذي يعتبر الوريث الشرعي والابن البار للمدرسة الشكلانية الروسية (١٩١٥-١٩٣٠) . ولاعجب في ذلك فقد اهتمت الشكلانية بحدود النصّ المغلق دون ربطه بالسياقات التاريخية أو الاجتماعية أو الحضارية ، وتركت تراثاً معتبراً في هذا المجال وأعيدت مناقشة نصوص الشكلانيين الروس بعد أن ترجمت إلى معظم لغات العالم ، وفي الفرنسية ترجمها تودوروف سنة ١٩٦٥ ونوقشت في إطار المنهج البنيوي والسيمياثيات . وأضيف إليها الكثير .

ونص تودوروف (البويطيقا) المنشور ضمن كتاب ما هي البنيوية ؟ نشر سنة ١٩٦٧ أي تقريباً في نفس الفترة التي ترجم فيها نصوص الشكلانيين الروس ، إذا فلاعجب أن تبقى أصداء الشكلانية تتردد عبر نص كل «البويطيقا» وتظهر بشكل أحدّ في كتابه أجرومية الديكاميرون . وبالنسبة لتودوروف فإن العلاقة بين المتخيل

والواقع ، كانت قديماً تجيب عن السؤال التالي : عن ماذا نكتب؟ والإجابة عن هذا السؤال طرحت مجموعة من الإشكالات منها مثلاً ما مدى صدق النص الأدبي لوصفه للعالم (مرجعه)؟ .

ويرى تودوروف أيضاً أن طرح القضايا بهذه الكيفية هو طرح علاقة الواقع والمتخيل من وجهة نظر الحقيقة (بالمفهوم المنطقي) وهي أيضاً إخضاع النص الأدبي لامتحان الحقيقة ، وبالتالي شرعية الحديث والحكم على النص بأنه صادق أو كاذب . وهذا من مهام المنطقيّ (عالم المنطق) الذي يهتم بالصدق والكذب داخل المقولات الفلسفية ، في حين أن النصّ الأدبي لا يخضع لمقاييس الصدق أو الكذب بمفهوماهما المنطقي ، ولكنه يهتم بالصدق الفني إذ يمكن أن تكون الرواية كاذبة تماماً كما يمكن أن تكون صادقة كل الصدق .

إن وضع القضية بهذا الشكل هو تكريس للتعارض القائم بين العلم والأدب^(١) والذي مفاده أن الأدب كاذب وأن العلم صادق . في حين أن الطرح السليم لهذه الإشكالية يقتضي القول بأن العلم الصادق (ما لم تثبت نظرية جديدة عكس ذلك) في حين أن الأدب يمكن أن يكون صادقاً أو كاذباً في نفس الوقت .

ويطرح تودوروف علاقة المتخيل بالواقع من وجهة نظر مزدوجة .

- الأولى تحتكم إلى قواعد الجنس الأدبي ، أي لكي يستطيع النصّ الأدبي الإيهام بالواقع يجب أن يكون مطابقاً لقواعد الجنس الأدبي . بهذا المفهوم يصير المتخيل هو علاقة النص بالخطاب الأدبي .

T. Todorov: Poétique PP. 35-36. seuil/Points. (١)

- الثانية هي العلاقة التي يمكن أن توجد بين الخطاب وما يمكن أن يعتبره القارئ صادقاً (الرأي المشترك). فالنص الأدبي يقترب من الذوق العام كلما اقترب من الواقع وهذا يعني أننا ننطلق من بنية خارجية ونحاول إسقاطها على النص (١).

ونخاطبة ما يذهب إليه تودوروف أن الأدب يجب أن يقطع عن كل السياقات والظروف والملايسات وأن يدرس دراسة داخلية دون الاعتماد على أية مرجعية خارجية، واعتباره بنية مغلقة لا يمكن تفسيرها إلا برؤية داخلية (٢).

أما جوليا كريستيفا فقد انطلقت في مقالاتها الأولى التي نشرت في مجلة ثيل كيل ثم جمعتها في كتاب نشر سنة ١٩٦٩ من نفس المنطلق الذي انطلق منه تودوروف، ولكنها عدلت من موقفها في أطروحتها التي أشرفت عليها كل من رولان بارت ولوسيان غولدمان بعنوان نص الرواية.

في المنطلق ترى جوليا كريستيفا أن الأدب بنية لغوية مغلقة، وهكذا ترى في العمل الأدبي «ميكانيزما» لغوية مفرغة من كل محتوى اجتماعي أو حضاري أو جمالي، أي النص الأدبي جهاز لغوي بالدرجة الأولى مغلق على ذاته (البنية الداخلية للنص) ومعزول عن أي سياق اجتماعي أو تاريخي.

من هذا المنطلق فهي تقول بأن الأدب قول (والقول في عرف المنطقة هو الجملة أو مجموعة الجمل التي يربطها رابط منطقي) يحيل إلى معنى. هذا يعني أن الذي يهم جوليا كريستيفا هو القول الأدبي ذو المعنى وليست دلالاته الاجتماعية أو التاريخية. والمعنى في مفهوم كريستيفا - في هذا الموقف بالذات - هو دلالة الأنساق اللغوية والدلالة عبر اللغوية Translinguistique في مقابل البنية النصية المفتوحة ذات الدلالة التناصية. ويكون المعنى في نهاية الأمر هو تفاعل الرموز اللغوية داخل بنية نصية مغلقة (٣).

OP - CIT P 36. (١)

OP - CIT P 16. (٢)

J. Kristeva: Sémistiqué: Recherches Pour Une Sémanalyse. PP 52-81 Seuil / (٣) points 1978.

وهذا الموقف يجعل النص مجرد أنساق لغوية لا يمكن أن تفسر خارج إطارها وبالتالي فهي تعامل النص في حدوده الأنطولوجية ولا تحاول بأية كيفية من الكيفيات القبض على المرجع الغائب من النص.

إذا كانت المدرسة الشكلائية قد ألغت كل علاقة يمكن أن توجد بين المتخيل والواقع وانتهجت التحليل الداخلي للنصوص الأدبية، فإن المدرسة الاجتماعية قد اتخذت موقفاً مضاداً وذلك بتفضيلها للاجتماعي على الأدبي، فإن يوري لوتمان (١٩٢٩) الذي يعتبر المؤسس الفعلي لمدرسة تارتو Tartu التي تبحث في أنظمة السيميوطيقا في الثقافة والأدب وسائر العلوم المعرفية الأخرى يرى غير ذلك^(١). وقد نشرت أعمال هذه المدرسة (تارتو) في كتاب تحت عنوان «أبحاث حول أنظمة العلاقات» (الترجمة الفرنسية/ بروكسل ١٩٧٦) ولكنها في الواقع قد بدأت تنشر أوراقها وأبحاثها منذ نشأتها سنة ١٩٦٥.

وتعتبر مدرسة «تارتو» من أهم المدارس السيميائية بعد المدرسة الفرنسية وتضم أعضاء معروفين على المستوى العالمي (لوتمان، يوسبنسكي - إيفانوف - توبوروف...) وكلهم من ذوي الاختصاص المتعدد الذي يجمع إلى جانب الإلمام بالعلوم الإنسانية الاهتمام بالعلوم الدقيقة والرياضة والمنطق والبيولوجيا. وقد صاغ يوري لوتمان معظم النظريات المتصلة بالثقافة انطلاقاً من مفهومين أساسيين: المفهوم الأول هو مفهوم العلامة وعلاقتها بالعلامات الأخرى ووظيفتها داخل الثقافة. المفهوم الثاني مفهوم النظام حيث يرى أن مجموع الأنظمة السيميوطيقية هو الذي يكون الثقافة وبذلك يربط النظام الأدبي كنمط مخصص من أنماط التواصل بالنظام الثقافي ككل^(٢).

(١) Y. lotman " Un Modèle dynamique du système du sémiotique P. 81 in travaux sur

les systèmes de signes - Bruxelles 1976.

(٢) ي لوتمان وب أوسبنسكي: حول الآلية السيميوطيقية - ص ٢٩٦ - ضمن المدخل.

أمّا فيما يخصّ علاقة المتخيل بالواقع فإن يوري لوتمان يرى بأن الأدب يتمفصل في الواقع ويؤكد على العلاقة الحميمة التي تربط العالمين مع التركيز على خصوصية كل عالم . وهكذا فهو لا يرى الأدب منفصلاً عن الواقع وفي حالة طلاق حقيقية ولكنه يقول بتداخل بنى الواقع مع بنى الأدب وتشابكهما، أي أن العلاقات بين المتخيل والواقع لا يمكن تحديدها بوضوح نظراً للعلاقات الدينامية والوظيفية التي تجمعهما .

فالثقافة هي نظام من العلامات التي يجب الربط الداخلي بين عناصرها (نظام من العلامات) ولا يمكن تحديد علاقتها بالواقع إلا بوضعها في مقابل اللثقافة باعتبارها مجموعة من الرموز والإشارات التي لا يتنظمها أي نسق ولكنها مهمة لأنها تمدّ الثقافة بمواد جديدة ومتطورة (١) .

وقد أكدّ لوتمان على قضية أخرى يراها مهمة - في هذا المضمار بالذات - وهي أن المتخيل يتشكل وفق بنية اللغة المكتوب فيها، أي أنه تنظيم لأدوات التوصيل وتنظيم للخبرة البشرية في الميدان المعرفي، وهذا يشير إلى العلاقة الحميمة بين الواقع والمتخيل وهنا يصير الأدب هو تشكيل وتنظيم للخبرة المعرفية التي يمر بها الواقع . وكلّما قويت العلاقة بينهما كانت الدلالة أعمق وأشمل . (٢)

وبما أن المدخل الذي اتّخذه لوتمان لدراسة كل الظواهر الإنسانية والعلمية هو المدخل الثقافي، فإنه يرجع كل ممارسة أدبية أو اجتماعية إلى النموذج الثقافي المهيمن، وهكذا تصير الثقافة في مفهوم لوتمان ليست نظاماً من العلامات والمعارف والخبرات المتراكمة ولكنها أيضاً جهاز لخلق النصوص الأدبية . وهذه الفكرة توضح - بالقدر الكافي العلاقة التي تربط المتخيل بالواقع وهي علاقة بنيوية مركبة .

(١) نفسه

(٢) Y. Lotman: Un modèle dynamique P 89 In Travaux .

ويذهب لوتمان إلى أبعد من هذا في تحديد العلاقة بين المتخيل والواقع عندما يربط دينامية الثقافة بدينامية المجتمع . يقول لوتمان : «دينامية الثقافة ترتبط بدينامية الحياة الاجتماعية للمجتمع البشري»^(١) ومن هنا تصير كل خلخلة في البناء الاجتماعي ذات أثر على البناء الثقافي وكل عطب يصيب الأبنية الثقافية يعطل حركية المجتمع . ويربط بصورة أوتوماتيكية قوانين الأدب بقوانين المجتمع .

هذا الاستنتاج يقودنا إلى الفكرة التي طرحها لوتمان فيما يخصّ التغيّر الثقافي الذي يرتبط بالتغيّر الاجتماعي (ولوتمان لا يحدّد أيهما يسبق الآخر لأنه يراهما وحدة متشابكة العناصر ومتداخلة البنى) . فالقوانين التي تحكم التغيّر الثقافي تعود إلى سببين رئيسيين :

١- التراكم المعرفي وتنوع الخبرات والتجارب يؤدي إلى خلخلة في البناء الثقافي ويدفع إلى إعادة ترتيب عناصر الثقافة وفق سلّم قيم جديد ، فتحتل عناصر مركز الصدارة وتنزاح أخرى إلى المواقع الخلفية .

٢- احتواء الثقافة على العلم أي أثر العلم كمعرفة متغيرة بفعل التجارب العلمية المتجددة يؤثر في التغيّر الثقافي ويصير العلم (في المجتمعات المتحضرة) عنصراً ثقافياً ويلغي التعارض بين العلم والثقافة ، وهو ما تعمل عليه منذ سنوات مدرسة «تارتو» عندما أدخلت ضمن فريق عملها مجموعة من علماء الرياضة والبيولوجيا الوراثية والفيزياء والمعلوماتية . وهذا لتدعيم الفكرة بأن الثقافة تخضع لأسس بنائية موحدة .

وما عمل لوتمان على التأكيد عليه ، فيما يخص العلاقة بين المتخيل والواقع ، هو استعمال الإطار السيميائي كمنهج لبحث قضايا الثقافة ولكنه شدّد بصورة

(١) لوتمان وأوسبنسكي : م س ٣٠٨ .

أساسية على إبراز القرائن السوسيو- تاريخية في النصّ الأدبي ، واعتبار البناء الأدبي جزءاً من البناء المجتمعي ، أي اعتبار النصّ هو كل علامة لها وظيفة اجتماعية ، أي أنه علامة قابلة للاستعمال والتداول داخل ثقافة محدّدة .

بعد فحصنا لأهمّ علائق التخيل بالواقع ، السؤال المشروع الذي يطرح ذاته هو : ما الذي يكرّس القيمة الأدبية ؟ .

الجواب عن هذا السؤال يبدو مزدوجاً : هناك من يقول بأن المجتمع هو الذي يكرّس القيمة الأدبية ، وهناك من يقول بأن القراءة هي التي تكرّس القيمة الأدبية .

إذا أخذنا بالجواب الأول بأن المجتمع هو الذي يكرّس القيمة الأدبية فمعنى ذلك أننا ننظر إلى التخيل نظرة خارجية ، أي أن هذه القيمة لا يمكن القبض عليها إلا من خلال نموذج ثقافي أو مجموعة من القيم الموزعة على سلّم القيم الثقافية . وهكذا يضيف كل مجتمع على نصوصه مجموعة من القيم التي يكرّسها ويحاول إعادة إنتاجها في كل نص - بوعي أو بغير وعي - سواء كانت هذه القيمة أخلاقية أو تاريخية أو إيديولوجية أو اجتماعية . وتعبّر هذه القيمة عن « حساسية » مشتركة في فترة حضارية محدّدة لثقافة معينة . وتمثل القيمة - في هذا الموقف - بالذات - ملمحاً يحدّد مسار الثقافة ومعلماً من معالم تاريخها . ونجدها متواترة في كل النصوص تقريباً . والقيمة ليست بالضرورة مضموناً ولا شكلاً ، إنّما يمكن أن تكون لغة مخصوصة ومستوى من مستويات التعبير . بهذا المفهوم تصير القيمة وظيفة من وظائف النصّ الأدبي .

أمّا الذين يقولون بأن القراءة هي التي تكرّس القيمة الأدبية فإنهم ينظرون إليها نظرة داخلية أي تحليل النصّ دون اللجوء إلى مرجعية خارجية ويصير مفهوم القيمة مرادفاً لمصطلح الثوابت في مقابل المتغيرات . وتمثل القيمة من وجهة النظر

هذه مستوى القراءة الأكثر بروزاً والأكثر إثارة للانتباه وهو ما يسمّى بالمصطلح
البنوي La Pertinence.

وأول من انتبه إلى هذه القضية هو نيكولاي سيرغييفتش تروبتسكوي
(١٨٩٠-١٩٣٨) وهو من أبرز مؤسسي حلقة براغ اللغوية إلى جنب رومان
ياكسون، وذلك في دروسه حول مبادئ الفمولوجيا (١٩٣٩) التي نشرت بعد
وفاته. وتابع تلامذته أعماله بعد ذلك مركزين في تحليلهم للنصوص الشعبية
والقصائد الشعرية على القيمة المهيمنة^(١) وذلك من وجهة نظر الصوتيات
والتعارضات التي يمكن أن توجد بين كلمة وأخرى مثل «تمر» و «جمر»، فاختلاف
الحرف الأول في كل كلمة من الكلمتين يوسع الهوية بين الدالّتين، فالبون شاسع
بين «التمر» كثمرة حلوة المذاق ومثيرة للبهجة وبين «الجمر» الذي هو القبس الذي
يتسبب في الحرق وإحداث الكوارث. وقد كانت لعلماء العربية وقفات في هذا
المضمار، مبثوثة في بطون الكتب مثل القواميس المرتبة على طريقة الباب والفصل،
أو في بابي الطباق والجناس في البلاغة إلى غير ذلك من أبواب البحوث اللغوية.

والقراءة، مهما كانت نوعيتها، ليست قراءة تيلسكوبية، أي لاقطّة لكل
جزئيات النصّ الأدبي أو محاصرة لكل مستوياته ولكنها في الأغلب الأعم تركيز
على مستوى من مستوياته أو قيمة من قيمه، متبعة، في تسلسل النص، تطور هذه
القيمة أو ضمورها. وتمثل القيمة في هذه الحالة مركز الثقل للنص^(٢). وهنا نلاحظ
أن مركز الثقل في أي نصّ كان ليس له موقع محدد، بل يغيّر من مواقعه كلما غيّرنا
نظرتنا إليه، وكل قراءة هي محاولة القبض على مركز الثقل، هذا الذي نعمّم هذه

(١) ر. جاكسون: القيمة المهيمنة - ص ٨١ ضمن نظرية المنهج التشكيلي. ت/ إبراهيم الخطيب - الطليعة.

بيروت ١٩٨٢.

(٢) نفسه ص ٨٤.

يبقى هارباً وزئبقياً عند كل قراءة. وهكذا تتطور القيم وتتغير كلما غيرنا الأداة النقدية والمعرفية التي نتعامل من خلالها مع النص. ولا عجب إذا غيرنا النموذج الثقافي كلية فإن القيمة هنا تأخذ أبعاداً جديدة و دلالات مغايرة فما هو قيمة في ثقافة لا يكون بالضرورة قيمة في ثقافة مغايرة.

بقي لنا أن نشير إلى أن القراءة والمجتمع ليسا مفهومين منفصلين لأن القراءة تنطلق من مجتمع له أنساقه الفكرية وأنماطه التعبيرية المشتركة/ المتنوعة. وأن الفصل بينهما هو فصل منهجي إجرائي لا غير، فالذاتي يحتوي الموضوعي مهما تنوعت أساليب الإخفاء وتعددت ولا يمكن إلغاؤه والتخاطب خارج أطره اللغوية والثقافية.

بعد كلامنا عن أشكال تكريس القيمة الأدبية يحق لنا الآن إعطاء تعريف لمفهوم القيمة. لقد استعمل هذا المفهوم كثيراً في الدراسات الشكلانية ويعتبر من أكثر المفاهيم النقدية رواجاً واستعمالاً. يعرف رومان ياكبسون القيمة المهيمنة بأنها «عنصراً بؤرياً Focal للأثر الأدبي: إنها تحكم، وتحدد وتغير العناصر الأخرى، كما أنها تضمن تلاحم البنية» (١). حسب تعريف ياكبسون فإن مفهوم القيمة يمكن أن يستعمل في نفس السياق الذي يستعمل فيه مفهوم التلاحم Cohérence. أي أن القيمة هي ذلك الرباط الخفي والذي لا يمكن القبض عليه بسهولة. الذي يربط أجزاء العمل الأدبي بعضها ببعض. من هذا المنظار يصير الشعر مجموعة من القيم أو «نظام من القيم» كما يقول. هذا الاستنتاج يحتم علينا توضيح العلاقات الهراركية بين القيم وتحديد مستوياتها الدنيا ومستوياتها القصوى سواء بالنسبة لجنس أدبي معين أو لمجموع النتاج الثقافي في مرحلة تاريخية محددة، ويمكن أن

(١) نفسه ص ٨١.

الملاحظة ونقول بوجود قيمة مهيمنة تخصّ الفن بصفة عامة وتجعله مفارقاً لما عداه من أنواع الخطاب الأخرى . في هذه الحالة يصير مصطلح القيمة المهيمنة مرادفاً لمصطلح العدول أو الانزياح L'Ecart ، وتمثل القيمة مجموع القواعد المقننة التي تتحكم في صياغة الجنس الأدبي أو الإنتاج الأدبي بصفة عامة مع تغيير في ترتيب سلم القيم . وهكذا يكتسب الأثر الأدبي شرعيته من تطابقه أو عدم تطابقه مع مواصفات القيمة المهيمنة . ويبقى علينا أن نجيب عن السؤال : ما الذي يكرس القيمة الأدبية؟ فنجيب : إن ما يكرسها هو الممارسة الثقافية المبنية على خبرة متصلة بالنصوص الأدبية سواء كانت فردية ذاتية أو اجتماعية حضارية ، وكل قيمة أدبية هي في الأخير تقييم وتقييم لمجموع الإنتاج الأدبي والثقافي وتعمل على شكل مؤشرات تحدّد المستويات العليا والمستويات الدنيا للثقافة .

الكلام عن علائق المتخيل بالواقع لا يخصّ النصّ الأدبي فقط ولكنه يعني تجاوز الأسئلة الجاهزة والمكرورة في السعي إلى فتح آفاق جديدة لاستيعاب الظواهر المتجددة ، ولا يتمّ ذلك إلا إذا توفّرت لغة نقدية صارمة ومنهج علمي واع لمعالجة أبعاد الظاهرة الأدبية والإحاطة بكل ملابساتها .

فالكلام عن الواقعية ليس هو فقط إبراز علائق الواقع بالمتخيل أو الحوار بينهما ، لأن هذه القضية قد أشبعت نقاشاً بعد أن تسبّب الإنتاج الأدبي - جزئياً - في هزيمة حزيران وتفتيت المشروع القومي ، والنقاشات التي دارت حول قصيدة نزار قباني «هوامش على دفتر النكسة» ، فهل النقد الأدبي يتقاسم المسؤولية أيضاً مع الإبداع العربي؟ ١٩ .

الإجابة تكون حتماً بالإيجاب ، لأن النقد هو الآخر كان غائباً - أو على الأقل - لم يقدم ما كان منتظراً منه - فأنحرف عن مهامه وأخذ يتغنّى بانتصارات دونكشوتية

ومنسجمة مع الإيقاعات المتكررة للنغمة الوجودية والفرويدية . وهكذا غاب النقد الواقعي في نشوة اكتشاف الوجودية وتطبيقاتها الميكانيكية على الإبداع العربي .

فالواقعية حسب رأي نبيل سليمان لا تخصّ الإبداع الأدبي فقط ولكنها تعني «مخاطبة الحاجات الأدبية والنقدية»^(١) على السواء . وهي بهذا المفهوم مطالبة بالكشف عن القيم الإنسانية والجمالية في «الواقع الفكري» . هذا الهدف يتطلب النظرة الواعية والمتكاملة ويرفض كل تجزئية في الفكر والإبداع بدعوى عدم انتمائها إلى هذا المشروع الثقافي أو ذلك أو انفصالها عن هذا التيار أو تدعيمها لذلك . وهكذا سقط الفكر النقدي في الإلتقائية والتلفيق وسحبت إبداعات راقية إلى المواقع الخلفية فأعطى النقد بذلك صورة جزئية وبسيطة عن الإبداع العربي وفتت الواقع دون وعي منه أو قصد .

هذا التقصير يعود ربّما إلى الفهم المشوه والميكانيكي للواقعية وتقوقع النقد الواقعي داخل النصوص الموسومة بالواقعية ، وبذلك ضيق - هذا النقد - دائرة الواقعية وأحالها إلى المفهوم «الشهائدي» والآني والمحسوس ، في حين أن الفهم الصحيح للواقعية هي أنها «إمكانية بقدر ما هي إنجاز»^(٢) على حدّ قول نبيل سليمان . ويصير المخرج الوحيد هو فتح جبهات جديدة داخل مفهوم الواقعية وتوسيع دائرته لتشمل الواقع الفكري بكل نتاجاته الإيجابية منها والسلبية .

فما هي وظيفة النقد الواقعي إذا؟ وظيفته - بكل بساطة - هي «محاولة تشخيص (. . .) العلامات في النصّ الأدبي العربي (التي) لا زالت تحبب . ولا ريب أن وقوف هذه المحاولة على قدميها سوف تجعل المصطلح أكثر دقة ومصداقية ،

(١) نبيل سليمان : أسئلة الواقعية والالتزام - ص ٥ - دار الحوار اللاذقية ٨٥ .

(٢) نفسه ص ٩ .

سوف يغني اللغة النقدية، ويعمّق المنهج . أمّا ترجيع الخطاب النقدي تعويلاً على المحفوظات والمماحكات ومن وراء ظهر النص الأدبي العربي، أمّا ذلك فلن يقود إلا إلى المزيد من تقوقع وتقعر النقد، مما يسحب آثاره السلبية على الإنتاج الأدبي نفسه» (١). وهكذا يعترف نبيل سليمان بالمنهج البنيوي والسيمياي (تشخيص العلامات) ويقترحها كبدائل - أو جبهات جديدة للواقعية ولا يرى ضرراً في الاستفادة الممارسة الواقعية في الأدب والنقد من معطيات التحليل النفسي مثلاً أو من المعطيات البنيوية، دون أن تضطرب الأبصار، وتتوه البصيرة» (٢). وهكذا يتّضح أن مفهوم الواقعية ليس حكراً على مفهوم الانعكاس في الأدب أو الواقعية الاشتراكية أو النقدية في النقد، بل يتعدّى ذلك إلى البنيوية باعتبارها بديلاً للواقعية التي تكرّس إعلاء المضمون على حوامله الفنية والجمالية وعزله عن السياق الجمالي والشعري .

فالشكل هو الآخر يعتبر نتيجة لتطور تاريخي لأشكال التعبير الإنسانية من جهة، ونتيجة لتراكمات المعرفة البشرية والحاجات المجتمعية من جهة ثانية . وهكذا تتطور الأشكال بتطور المجتمعات لتحتضن المحتويات الاجتماعية والأذواق المستجدة . ولا عجب إذا صادفنا في بعض الآداب أن الأشكال متقدمة على المضامين وتؤثر فيها وتعطيها دلالات جديدة . وليس هذا بالحتمي ولا الضروري أن يكون الشكل والمحتوى - أو البنية والدلالة - بقدر متساو في الدلالة إلا إذا خضع لهندسة تشكيلية وجعل المحتوى شيئاً جاهزاً للانضواء داخل أي شكل تعبيرى . هذا لا يقودنا إلى الدخول في المماحكات التي تؤكد بطريقة طوطولوجية على جدلية المحتوى

(١) نفسه ص ١٥ .

(٢) نفسه ص ٩ .

والشكل ولكن لتأكيد تعبيرية كل واحد منهما بمعزل عن الآخر في الأساس وبحث دلالات ذلك جمالياً واجتماعياً، ثم بعد ذلك دلالة تفاعلها وتأثير الواحد منهما في الآخر. فالشكل له دلالاته والمضمون له دلالاته ولكن لا يجب التوقف عند هذه المرحلة بل يجب تجاوزها والنظر إليها على أنها شيء واحد أي دلالة ووظيفة في نفس الوقت.

فالشكل هو وظيفة لأنه يمكننا من طريقة عرض المحتوى والأساليب الفنية المرصودة وذلك من لغة وتشكيل أدبي وبناء تعبيرى وموقف من العالم. كما أنه في الوقت ذاته دلالة لأنه يشير إلى تقاليد أدبية معينة وإلى فترة تاريخية محددة وإلى نموذج ثقافي وحضاري مخصوصين. وهكذا فإن من يقف أمام تجديد الشكل الأدبي أو إعطائه الأهمية الكافية في التحليل والدراسة فإنه يعمل على كبح المضمون الأدبي وجعله أحادي الاتجاه وباهت الدلالة ويخلق هوة بين مفهوم الأدب كتجديد لأساليب الاتصال ونقل التجربة والمعرفة الإنسانيين والأدب كمحفوظات وقائمة من المحتويات والوصفات التي يجب الالتزام بها. فالأدب يرفض النمذجة، وخاصة إذا كانت رديئة أو دون مستوى تطلعات المجتمع وحاجاته الجمالية والتعبيرية.

اقتصاديات النص السردي

تاريخ الاشكالية:

هذه المحاولة تأخذ على عاتقها بحث الخصائص التكوينية لنمطين من الخطاب يتعايشان باستمرار في حياتنا الثقافية ويمثل الحدث أو الأحداث حجر الزاوية في بنائها ولكنهما يختلفان من حيث طريقة توصيل هذه الأحداث ووظيفة كل خطاب داخل البناء الثقافي لمجتمع معين.

والملاحظ أن لكل نمط طرائقه الخاصة في معالجة الحدث وتقديمه وبالتالي إعطائه وظائف ودلالات قد تفقد صلاحياتها خارج النموذج الثقافي الذي أفرزها أو خارج زمن ولادتها. ومن هنا يكون مصطلح الاقتصاديات كما وظفه لوي يلمسلاف L.Hjelmslev باعتباره (المصطلح) تنظيم لعناصر مختلفة لمجموعة معينة، وهو أيضاً تنظيم لنظرية ومن شروط هذا التنظيم التماسك والوضوح^(١) (تعريف أ. ج. غريماس).

ويتشكل الخطاب الأول (السردي) في إطار جمالي غايته عرض حالة إنسانية أو مجموعة أحداث لها دورها الخطير في تغيير مسار حياة الفرد أو حياة الجماعة وبالتالي يعطي نوعاً من الدلالة لتدرج هذا الحدث أو ذاك عبر سلسلة من التحولات التي هي في الواقع تشكيلات لغوية قصد توليد دلالة معينة وإنتاج معرفة مجتمع

(١) A.J. Greimas et j.courtès: Sémiotique: dictionnaire raisonné p. 114 Hachette 1979.

أو ثقافة معينة ، وهكذا يصير النسق السردى - بهذا المفهوم - سلسلة من التحولات والتركيز على تفصيل التحولات داخل مسار سردي محدد يساعد على الكشف عن ديناميكية البنية (١).

أمّا الخطاب الثانى (التاريخى) فإنه يشكل ويتأسس داخل نسق معرفى غايته إغناء الفكر البشرى وتقديم تفسير أو تعريف بمؤسسة حضارية أو ثقافية معينة .

ويشارك هذا الخطاب مع السرد فى استعمال اللغة كأداة التوصيل والتركيز على الأحداث بوصفها الهدف الأول والأخير فى النظر التاريخى (٢) . ولكن طريقة تقديم الأحداث أو توصيلها عن طريق قناة مشتركة التى هى اللغة يخضع أيضاً لخصائص بنوية وشكلية تتقاطع فى نقاط عديدة مع الخطاب القصصى ومن هنا يمكن اعتبار السياق التاريخى *Processus historique* كسياق تواصلى *Processus de communication* وبالتالي يصبح التاريخ أيضاً شكلاً من أشكال التواصل .

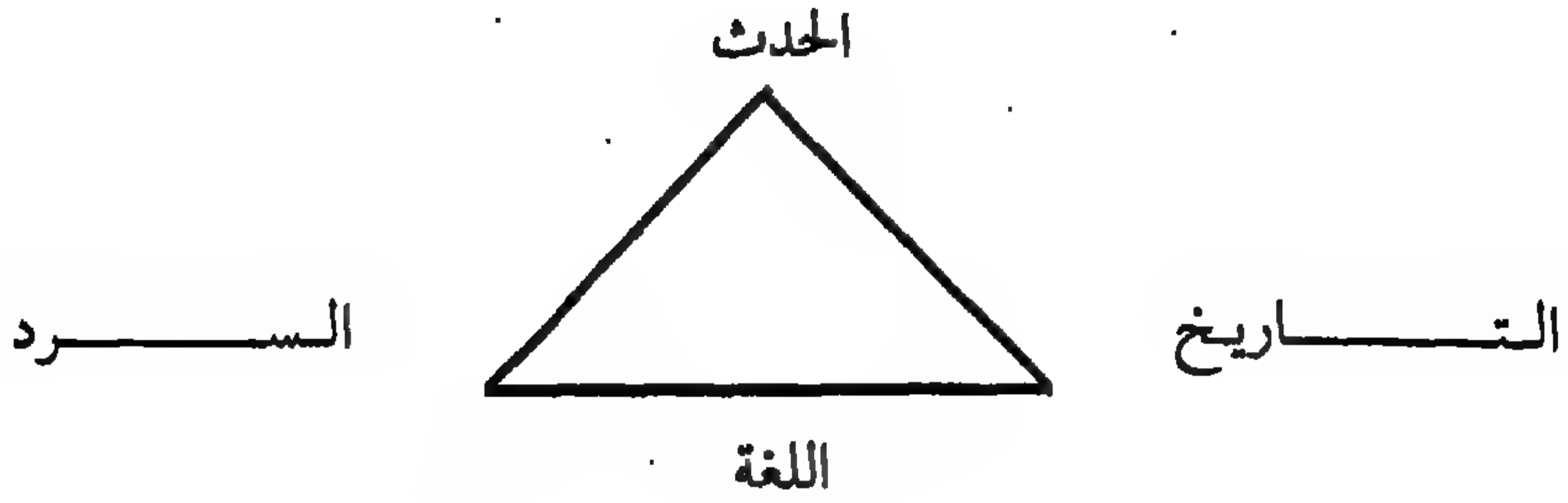
وعلى هذا كانت الفكرة القائلة باشتراك الأخبار والقصص فى خصائص بنوية وتركيبية التى هى السرد هو فى الواقع طريقة لعرض الأحداث الواقعية أو الخيالية وترتيبها (النظم) وفق طريقة بنائية تسهل لها التنقل داخل ثقافة معينة وممارسة نوع من التأثير لدى القارئ والمتقبل بصفة عامة (٣) .

ويمكن تمثيل هذه القضية عن طريق مثلث ريتشاردز وأوغدن فى نظرية المعنى فى كتابهما «معنى المعنى» والذى عدله ستيفن أولمان S.Ulmann ولكن توزيع العناصر يختلف - هنا - باختلاف مكونات البحث وموضوع الدراسة .

(١) T. Todorov: Poétique de la prose p.118. seuil/ points 1978.

(٢) P.Ricoeur: "L`histoire comme recit" p 11. in la narrativité CNRS 1980.

(٣) Op-cit p 21.



وهكذا يحتل «الحدث» رأس الهرم باعتباره حجر الزاوية في هذين النوعين من الخطاب وتمثل القاعدة «اللغة» لأنها القاسم المشترك بين هذين الخطابين وعن طريقها تتقاطعان في نقاط عدة، ويمثل أحد الضلعين التاريخ والضلع الآخر السرد.

وهذه المحاولة تندرج في إطار بحث كلييات الخطاب الأدبي وبحث القواعد الشكلية التي تتحكم فيه وبالتالي بحث القوانين العامة للثقافة الإنسانية. وهكذا يكون الطموح البعيد لهذه المحاولة - التي مازالت بعيدة عن التحقيق - من قبل شخص واحد، هو إعادة الوحدة للعلوم الإنسانية وبحث القوانين المشتركة بينها والتي تعطي خصوصية ثقافة معينة.

الشعر والتاريخ:

منذ القدم بحث أرسطو في كتابه «فن الشعر» العلاقة بين الشعر والتاريخ وانتهى بانتصاره للشعر باعتباره أكثر فلسفية من التاريخ وقد لاحظ أن ما يفرق بين هذين الخطابين أن الشعر يحكي ما يمكن أن يحدث: في حين أن التاريخ يحكي ما حدث حقيقة وانتهى، من هذه المقدمة استنتج أرسطو - وهو صاحب العقل الاستنتاجي والمنطق الصوري - أن الشعر يحكي العام في حين أن التاريخ يحكي الخاص (١).

أرسطو ١٤٥١ ب - فصل ٩

(١) Aristote: poétique p.42. Les Belles - Lettres 1977. trad.J. Hardy.

وقد راجت هذه الفكرة عند مؤرخي القرون الوسطى الأوروبية فمال الكثير منهم إلى تقريب التاريخ من الشعر ومن الأدب بصفة عامة واتخذت الأشعار كسند للتاريخ وبالتالي حدث تداخل بين الخطابين إلى أن جاء القرن التاسع عشر وأحدث ثورة في العلوم الإنسانية ركزت خاصة على تحديث المناهج وإعطائها بعداً علمياً. وأثبتت أن التاريخ أيضاً يمكن أن يحكي ما يمكن أن يحدث في المستقبل منطلقين من مقولات المنطق الصوري نفسه معتمدين على نوع من الخطاب السفسطائي وهو ما سماه المنطق العربي: «قياس الحاضر على الغائب» وبالتالي التنبؤ بالأحداث إذا توفرت مجموعة من السمات.

وملاحظة أرسطو يمكن أن تفيدها كنقطة انطلاق يمكن عن طريقها تأسيس القوانين العامة التي تتحكم في الخطاب وفي العلوم الإنسانية بصفة عامة باعتباره خطاباً متعلقاً بالإنسان سواء أكان ذاتاً أو فاعلة أو موضوع معاناة ودراسة.

والشعر الذي يقصده أرسطو أثناء حديثه عن العلاقة بين الشعر والتاريخ هو الشعر السردى، أي الذي يحكي أو يصور مجموعة من الأفعال، والأحداث عن طريق المحاكاة^(١). ولم تفت أرسطو الملاحظة أن العمل الشعري الناجح والمتكامل البناء هو الشعر الذي تتحقق فيه الوحدات الثلاث. والعمل (الحدث) البناء هو الذي يجب أن ينصب عليه اهتمام الشاعر ولا تتكامل وحدة العمل أو الحدث إلا بتطوير مجموع الأحداث في السرد باتجاه النهاية التي يرسمها الشاعر وهكذا تصير وحدة المحاكاة جزءاً أساسياً من وحدة الموضوع.

إن الأساس النظري الذي قامت عليه ملاحظة أرسطو لم يأت من مقارنة طبيعة كل من الخطاب الشعري والخطاب التاريخي لا لكونهما يشتركان في استعمال اللغة كأداة للتوصيل أو لكون الشعر يؤدي موزوناً والتاريخ نثراً، بل لأن التاريخ يمكن أيضاً أن يكتب شعراً باستعمال الأوزان الشعرية، ولكن في وظيفة كل نوع من الخطاب.

(١) Op - cit.

وهذه الوظيفة هي التي تحدد هوية كل خطاب وتعطيه خصائصه المتميزة .
ووظيفة كل نوع من الخطاب يمكن تحديدها بالرجوع إلى الإطار الذي تأسس فيه هذا
الخطاب . هل يندرج في نطاق نسق معرفي يعتمد تثبيت أحداث معينة في الذاكرة
الحضارية أم يحاول توصيل فكرة معينة من هذه الثقافة . هذا خط مشترك يمكن أن
يتخذ لنفسه بحثاً مستقلاً ويطور باتجاه بحث التواصل في كل المتوجات الثقافية
باعتبارها أدوات دالة .

ولتحديد أي نوع من الخطاب يحسن الرجوع إلى أصوله الأولى ومن ثمة
بحث أشكاله المتعددة عبر الزمان . في الفصل الرابع في كتاب «فن الشعر»
لأرسطو^(١) ١٤٤٨ ب ، يحيل أرسطو أصل الشعر إلى أصلين :

- الأصل الأول هو المحاكاة باعتبارها من الطبائع المتأصلة في الإنسان بصفة
عامة والفنان بصفة خاصة .

- أما الأصل الثاني ويعتبر نتيجة منطقية للمقدمة الأولى (المحاكاة) هي اللذة
التي يتحصل عليها الفنان والمتلقي للشعر أثناء محاكاته أو تلقيه لهذه المحاكاة .

هذه هي أصول الشعر حسب النظرية الاغريقية . أما النقد العربي القديم فقد
ركز هو الآخر على هذه القضية ولكن من زاوية مختلفة هي أن أصل الشعر هو
الشعر ذاته وأن الملكة في قول الشاعر لا تتأتى إلا من حفظ الكثير من القصائد حتى
يتدرب الشاعر على القريض ويكتسب البنى الموسيقية للعروض الخليلي . (قد اعتنى
ابن خلدون كثيراً بهذه القضية باعتبارها عماد الشعر وزاد الشاعر . . لكن الشاعر

(١) Op - cit p.33.

المطبوع - حسب رأيه - هو الذي قرأ الكثير من الأشعار ثم تناساها عند نظمه لقصائده وهذه الفكرة مبثوثة في كل كتب التراث النقدي والبلاغي .

والملاحظة التي يمكن الوقوف عندها في هذه الفكرة هي أن الشعر في المفهوم العربي يعود إلى أصل شفوي يعتمد الحفظ والذاكرة .

أما الملاحظة الثانية فهي أن أصول الشعر هي الشعر ذاته وهي بمصدره الأساسي . ويتم إنتاجه بواسطة عمليات تحويلية تتمثل في توزيع الأوزان واستبدال المفردات وإعادة إنتاج التجربة الشعرية .

والآن نتساءل عن الوسط الذي تطورت فيه الأشكال السردية . هذا لا يعني البحث في تاريخ هذه الأشكال عبر العصور وفي ثقافات مختلفة ولكن البحث في أصولها ومصادرها الأولى وذلك قصد تحديد الأسس الفلسفية التي قامت عليها هذه الأشكال .

منذ البدء نلاحظ أن أصل الإخبار كتابي ، وذلك منذ أول مؤرخ وهو هيرودوت . وظاهرة التدوين ظاهرة بارزة خاصة في الثقافة الاغريقية ، أما في الثقافة العربية الإسلامية فإن الإخبار من أصل شفوي ، ولم يحصل تدوينها إلا في عصر التدوين العربي ، للغة وكل المعارف والتجارب . . وقد تناقل العرب الغزوات والمشاحنات بين القبائل العربية والأمم المجاورة لها في شكل قصص يمتزج فيها السرد بالتاريخ والواقعي بالخيالي والخرافة بالأسطورة .

وقد جمعت هذه الأخبار في مجموعات سميت «أيام العرب» وقد تناولت أحداثاً تاريخية وسجلت تطورات الحياة العربية وعكست علاقات القبائل فيما بينها كما وجدت بعض أشكال السرد حول الحياة الدينية الوثنية منها والمسيحية جمعها ابن الكلبي تحت عنوان «الأصنام» .

وبديع الزمان الهمداني وأصل الكلمة (مقامة) يغني عن كل تعليق لأن المقامة هي الجلسة والتخاطب .

بعد هذه الحفريات في مصادر الشعر والسرد بصفة عامة (الأخبار- القصص) وما يمثله من قيم في البحث عن الأسس النظرية الفلسفية لهذه الإشكالية سنحاول البحث في الخصائص المشتركة بين السرد والتاريخ .

وسننتقل من قناعة فكرية أن التاريخ شكل من أشكال السرد ونحاول التدليل على ذلك عن طريق وصف مكونات الخطاب التاريخي ومكونات الخطاب السرد بصفة عامة دون الدخول في تفصيل أوصاف أشكال السرد، بل الانطلاق من قناعة أن السرد هو عملية ترتيبية لمجموعة من الأحداث ينتظمها إطار معين وتخضع لخصائص شكلية تميزها عن أنواع الخطاب الأخرى كالشعر والنقد والمسرح وأنواع خطاب العلوم التجريبية والعلوم البحتة . وقد لاحظ غريماس^(١) A.J Greimas أن السرد يكون مبنياً بصورة مسبقة حتى قبل تشكيله وهذا ما يسمى بالإطار الشكلي لجنس السرد . وهو ما يعطي الشرعية لشكل سردي معين في ثقافة مخصوصة وفترة زمنية محددة .

مبدأ التوصليل في التاريخ والقص :

كل من السرد والتاريخ شكل من أشكال التواصل بين أفراد المجتمع غايته الأولى والأخيرة هي تبليغ رسالة معينة ذات محتوى محدد وإذا اتفقنا على أن كل

(١) Greimas et courtès: Sémiotique: dictionnaire p. 248.

وسائل الاتصال تعتمد على مجموعة من الرموز والأشكال لتوصيل أو تبرير رسالتها فإن كلاً من التاريخ وأشكال السرد تعتمد أساساً وبالدرجة الأولى على اللغة وما تملكه من طاقات تعبيرية .

وإذا كانت وظيفة اللغة في القص هي اللغة بحد ذاتها أي التركيز على اللغة بصفتها مولدة لعالم «شعري» ثم بعد ذلك التعبير أو عكس حالة معينة ، فإن اللغة في التاريخ تختلف من حيث الوظيفة عن لغة القص والتركيز على الحدث الذي هو سلسلة من الوحدات التي تكون شبكة من العلاقات ذات دلالة محددة .

وإذا تكلمنا عن لغة القص ولغة التاريخ فلا يعني هذا أن هناك قاموساً أو مجموعة من المفردات والصيغ تصلح لهذا الجنس التعبيري دون ذاك من مفردات اللغة ، ولكن هذا يختلف حسب استعمال اللغة بصيغة معينة أي الوظائف التي يعطيها الكاتب لهذه اللغة . ثم في الدرجة الثانية إبراز الخصائص التنظيمية لكل خطاب أو مجموعة من الخطابات ، هذا يعني أن التركيب والنسق له أيضاً دلالة لا يمكن تجاهلها والتي لها دورها في إبراز المحتوى والإحاطة به وقد رأى أصحاب مدرسة تارتو أن اللغة توحد الاجتماعي والتاريخي - Ecole de Tartui. Le So- cius وتنظم الرسالة وهكذا يكون للغة وظيفة مزدوجة هي التوصيل والتنظيم (١) .

ونلاحظ أن القص والتاريخ كإنتاج لغوي متميز يخضع هو الآخر لكل عناصر التواصل التي حددها رومان ياكبسون (٢) لدى تحديده لأطراف الكلام والوسط الذي يتم فيه كل نمط من أنماط الكلام ثم وظائف اللغة .

وقد ركز تراثنا النقدي العربي على قضية الوسط وذلك بتحديد خصائص

(١) Ecole de tartue: Travaux sur Les systèmes de signes p.141. complexe - Bruxelles 1976.

(٢) R. Jakobson: Essais de linduistique générale p.214. Minuit 1963.

والمكانة الاجتماعية للمخاطب (بفتح الطاء) وهذا ما عبرت عنه البلاغة العربية بمقولة «لكل مقام مقال» وتدرس هذه الوظيفة ضمن علم اجتماع اللغة .

وقد اهتمت البلاغة العربية أيضاً بدور البيئة في تشكيل لغة الشاعر وبالتالي وظائفها وملاءمتها لمقولة «لكل مقام مقال» ولنعيد إلى الأذهان - على سبيل التفكير - حادثة الشاعر البدوي الذي توجه إلى الأمير بقوله : « أنت كالكلب في حفاظك للود وكالتيس في قراع الخطوب » وبعد تأقلمه مع البيئة اللغوية في الرصافة عاد ينشد : « عيون المها ، ، ، » .

ما يشد انتباهنا في هذا المقام هو محاولة إعادة ترتيب عناصر التخطيط الأولى الذي وضعه ياكبسون للتواصل ، وككل عملية تواصل فإن السرد - والتاريخ بوصفه شكلاً من أشكال السرد - فإنه يتمثل في مرسل للسرد ومتقبل لهذا السرد ومن هنا يتحقق الاتصال بين الطرفين ويتحول السرد كوسيط - أو سياق - مكون من مجموعة من الرموز اللغوية إلى نوع من العقد بين الباحث والمتقبل ويرى أصحاب مدرسة تارتو E.de Tartu أن السياق التاريخي بوصفه سياقاً تواصلياً من خلال جريان الحدث لا يكف عن ترتيب ردود الفعل والإجابات التي تنشأ عند متقبل اجتماعي (Socius) (ص ١٤١) .

ولتوضيح هذه الفكرة نقول إن هذا الوسيط الذي هو في الواقع شكل السرد ووجوده يجب أن ينطوي على رموز ، مشتركة بين الباحث والمتقبل وتُحيل إلى عالم من الدلالة ، كما أنها تعبر عن بنية عقلية واجتماعية وتركيبية ثقافية مشتركة بين طرفي الخطاب (الباحث/ المتقبل) . وهكذا نرى أن التواصل يتم على أكمل وجه بين الطرفين سواء عن طريق الكتابة (مجموعة من الرموز البلاستيكية) أو مشافهة (رموز صوتية) ويتحقق الغرض المرجو منه .

اللغة بين السرد والخبر :

لتمييز بين السرد والتاريخ باعتبارهما شكلين متميزين من أشكال السرد يشتركان في اللغة وفي الوظيفة السردية ونقول إنهما يختلفان من حيث استعمال

هذه اللغة . فاللغة ليست رموزاً فارغة بل إنها مشحونة بسياقات ثقافية وحضارية معينة واستعمالها الحالي مرهون بالسياقات السابقة إذ لا يمكن أن تتطور لغة أو تفهم على حقيقتها إلا في سياقات حضارية وثقافية محددة .

لأجل هذا السبب يحاول كل نمط خطابي أن يخلق للغة سياقات تقترب من مفهومه للحياة ومقاربتة لها ، وهذه السياقات هي مجموعة من الأنساق والبناءات التي تميز جنساً أدبياً عن جنس أدبي آخر حتى وإن استعملنا لغة مشتركة وألفاظاً مخصوصة^(١) . وهكذا نلاحظ أن اللغة المشتركة تؤدي وظائف مختلفة وتأتي هذه الوظائف من الخصائص التنظيمية لكل خطاب - وشكله الأدبي .

١- وظائف اللغة :

حدد رومان ياكوبسون^(٢) في تخطيطه الأولي لعملية التواصل مجموعة من الوظائف التي تقوم بها اللغة وحدد المقولات المنطقية والنحوية التي يمكن من خلالها مقارنة الخطاب والتي ذكرها : الوظيفة التعبيرية ، الوظيفة الشعرية ، الوظيفة المرجعية . . . الخ :

مرجعية

تأثيرية شعرية تعبيرية

وجدانية

ميتا - لغوية

سنحاول من خلال هذه الوظائف التعرف على الخصائص الشكلية لكل نمط من الخطاب وبالتالي تكوين دراسة نوعية (أو تبولوجيا) للخطاب الأدبي ، ودون محاولة لمد نوع من التناظر في العلاقات (أو الاكسيوماتيك) بين وظائف اللغة أو

(١) Paul Ricoeur: "Le récit de fiction" p. 29 in la narrativité.

(٢) R. Jakobson: Op - cit.

الإغراق في الشكلية نلاحظ أن الوظائف الست التي حددها ياكبسون R. Jakobson للغة أثناء عملية التواصل تتوزع بالتساوي بين النمطين من السرد: القص والتاريخ، وهذه الملاحظة قد تفتح مجالات أخرى للتفكير في هذا التناظر قد يكشف عن بعض الخصائص المتواترة التي تتكرر في كل أنواع الخطاب الأدبي وربما في كل أشكال التواصل.

انطلاقاً من مقدمات نظرية عامة يمكن أن نلاحظ أن التاريخ هو مبرر أحداث الماضي وأن القص نوع من السرد لكنه لا يتقيد بزمان، كما أن الحقيقة المثبتة لا تأخذ قيمتها إلا داخل القصة، أما في الخطاب التاريخي تستمد (مبني للمجهول) من وقائع بعيدة عن القارئ المتقبل وخارج الواقع اللغوي.

انطلاقاً من هذه المقدمات النظرية يمكن أن نلاحظ أن الوظيفة الأولى للغة داخل الخطاب التاريخي هي وظيفة مرجعية Référentielle أي أنها تحيل إلى مجموعة من الحقائق المؤكدة تاريخياً، والتي حدثت بالفعل في زمن يسبق - على الأقل نظرياً - زمن سردها. وهكذا تشكل هذه الحقائق الإطار المرجعي الذي يحتكم إليه الخطاب التاريخي، وعند إسقاط هذا الإطار المرجعي يفقد الخطاب التاريخي كل صلاحياته.

أما الوظيفة الثانية للغة في الخطاب التاريخي فهي الوظيفة الميتا - لغوية Métalinguistique (أي لغة شارحة) والميتا - لغة في الاصطلاح هي اللغة التي يكون موضوع دراستها لغة ثانية كالنقد مثلاً فهو «كلام عن الكلام» كما يقول أبو حيان التوحيدي من هذه الزاوية يعتبر الخطاب التاريخي خطاباً حول أحداث وخطابات أخرى سياسية كانت إما اجتماعية كما يمكن أن تكون هذه الوظيفة شكلاً من أشكال إنتاج التاريخ من خلال الدلائل المادية، «نصوص تاريخية وغير تاريخية (كالعلوم المساعدة للتاريخ) وهي أيضاً نقد أو عرض أو حديث عن وثائق تساعد على بلورة فهم بعض الأحداث التاريخية، النقوش هي الأخرى نصوص

تاريخية . . . إلخ وهكذا تكون لغة التاريخ نقدية أو نقلية أو لغة شارحة للغات سابقة عليها كما أوضحنا ذلك ومن ثم عد النظام الاجتماعي والاقتصادي والعلاقات البشرية ذات الدلالة - يجب تحليلها بواسطة لغة معينة .

والوظيفة الثالثة للغة «في حقل التاريخ هي الوظيفة التعبيرية Conative أي الوظيفة التي تقف في القطب المقابل للوظيفة التأثيرية في مخطط ياكبسون وهذه الوظيفة تخص بالدرجة الأولى الذات التي تستقبل الخطاب التاريخي وهذه الوظيفة تشبه إلى حد ما الوظيفة المرجعية ولكنها أضيق منها من حيث الطبيعة فهي تعيد كلام الآخر» ومن هنا يبرز بوضوح صوت الآخر باعتباره ملمحاً بارزاً من ملامح الخطاب التاريخي الذي هو أبعد ما يكون عن الحديث عن الأنا لأن الخطاب التاريخي هو أصوات الماضي بشهادات ونصوص ولغة يعيد تشكيلها المؤرخ . وهكذا يكون التأثير عكسياً فعوض أن يؤثر الأنا في الأنت كما هو الشأن بالنسبة للخطاب الأدبي نلاحظ أن هو - الغائب الذي يؤثر في الأنا - ويجعله يتكلم عنه وموضوعاً لخطابه .

أما فيما يخص الخطاب القصص فإننا نرى أن الوظائف الثلاث الباقية هي الغالبة على لغة القص وهذه الوظائف هي : الوظيفة الوجدانية والوظيفة التأثيرية والوظيفة الشعرية .

فالوظيفة الوجدانية Pathétique يعني بها المشاركة الوجدانية بين المرسل والمستقبل وهذا يتأكد من خلال إمعاننا النظر في الهدف الذي يرمي إليه السرد القصصي ألا وهو طموح المرسل في جعل القارئ يشاركه وجدانياً خلال لحظات معينة بشأن موضوع معين سواء بالقبول أو الرفض لموقف مخصوص وظرف محدد .

والوظيفة الوجدانية لا تتحقق إلا إذا حظي النص القصصي بعناية خاصة أي إذا أخذ نصيبه من الصنعة والاتقان من تخير اللفظ والشكل المناسبين لكل موضوع وهو ما يسمى بالوظيفة الشعرية Poétique حيث يكون الاهتمام مركزاً على النص القصصي نفسه ، ويكون الاهتمام بالتشكيل والتنظيم له هدف معين هو إثارة المتقبل وفي الوظيفة الشعرية يركز المرسل على جماليات اللغة واستغلال طاقاتها الشعرية التي لا يمكن امتصاصها إلا عن طريق النظم والتشكيل .

أما الوظيفة الثالثة للغة داخل النسق السردى القصصي فهي الوظيفة التأثيرية Emotive ويعني بذلك القاص - يحاول التأثير على متقبل النص القصصي ، وهي وظيفة هامة ولكنها تستمد قوتها خاصة من الوظيفة الشعرية التي تعني العناية كلها بالنص القصصي وإتقانه حتى يؤدي وظيفته المنوطة به ، وكل نص تفشل اللغة فيه في أداء هذه الوظيفة يفشل في عملية التوصيل ويتحول إلى خطاب من جانب واحد منطلق من أنا ويخاطب أنا في نفس الوقت .

وبحث خصائص وظائف اللغة بالنسبة للأشكال السردية القصصية منها والتاريخية على حد سواء يقودنا إلى بحث المكونات الأساسية لهذه اللغة والتي تستطيع بواسطتها أن تضطلع بوظيفة معينة ومتعددة . وقد لاحظ ياكبسون أن كل وظيفة من وظائف اللغة ترتبط بضمير من الضمائر وذلك حسب الصيغة الغالبة فالوظيفة التأثيرية تظهر جلية في الشعر الملحمي وتستعمل ضمير الغائب (هو) والوظيفة التعبيرية المركزة على المتقبل ضمير المخاطب (أنت) والوظيفة الوجدانية اشتراك المرسل والمتقبل أي المتكلم والمخاطب (أنا-أنت) أو تراوحيهما (نحن) وقد درس هذه الظاهرة أيضاً ت . س . اليوت في مقاله المشهور «أصوات الشعر الثلاثة» (١) .

(١) P.Ducrot et T. Todorov: Dictionnaire encyclopédique p.198. Seuil/ points 1979.

و يمكن أن تختصر وظائف اللغة في علاقات ثلاثة نحاول أن نجمع أطراف التواصل الثلاث التي هي المرسل والمتقبل والرسالة أو الموضوع وهكذا نحصل على العلاقات التالية :

الراوي ← القارئ (أنت)

الراوي ← الراوي (أنا)

الراوي ← الموضوع أو البطل (هو).

وهذه العلاقات الثلاث تلخص الوظائف الست التي استخرجها ياكبسون من خلال استعمال اللغة بالنسبة لكل نمط من أنماط الخطاب .

ب- الجملة السردية والجملة التاريخية :

إذا كانت وظائف اللغة تختلف من نمط خطابي إلى نمط آخر فإن هذا يعني حتماً أن التركيب يختلف ويتباين وهذا نظراً لتباين الوظائف . يقول عبد القاهر الجرجاني : «والألفاظ لا تفيد حتى تؤلف ضرباً خاصاً من التأليف ويعمد بها إلى وجه دون وجه من التركيب والترتيب . . . » (ص ٢) ، هذا التفكير يتطلب منا التفريق بين نوعين من الجملة : الجملة الخبرية والجملة الإنشائية ، وقد أعطت البلاغة العربية تعريفات دقيقة لكل نوع من هذه الجمل محددة بذلك سياقاته وتركيبه ووظائفه ومكوناته .

فكانت الجملة الإنشائية . «هي كل كلام لا يحتمل الصدق والكذب لذاته لأنه ليس لمدلول لفظه قبل النطق به واقع خارجي يطابقه أو لا يطابقه» في حين كانت «الجملة الخبرية هي الكلام المحتمل الصدق والكذب» انطلاقاً من هذين التعريفين يمكن أن نحدد أسلوب كل نمط خطابي .

ويمكن أن نقول أن كل جملة- يجب أن تقرأ في سياقها الحضاري والثقافي، وعلى هذا يجب أن تقرأ الجملة السردية ضمن المتتالية الثقافية مع الاحتكام إلى القوانين الداخلية التي تحكم النموذج القصصي، في هذا المضمار يقول غريماس^(١):
«النموذج الشكلي قابل لاحتواء المضامين الأكثر تعدداً وهو بالتالي متتالية من الجمل السردية المبنية وفق قاعدة مقننة» (ص ١٧٣) في حين أن الجملة الخبرية والتاريخية يجب أن تقرأ في سياق السلسلة التاريخية باعتبارها مجموعة من الأحداث المؤكدة والراسخة.

ويتضح لنا من خلال هذه الملاحظات أن كلا من القص والتاريخ عبارة عن أنساق لغوية مختلفة تحيل كل واحدة إلى عالم معين ومخصوص وهذا ما يفرق بينهما على مستوى الدلالة العميقة للخطاب السردى.

فإن أردنا أن نمد خطوطاً مشتركة بين الجملة السردية والجملة التاريخية نلاحظ أن كليهما يعتمد في تبليغ رسالته على ما تنتجه اللغة من قدرات على التشكيل وما يوفره النص والقواعد النظمية من إمكانيات التعبير، في هذا المستوى لا يمكن أن نفرق بين السرد والتاريخ لاشتراك اللغة في الخصائص الشكلية، هذا المستوى يسمى عند تشومسكي N.Chomsky بالاعتدال Compétence أو ما يسمى بالمستوى السطحي للجملة.

في هذا المستوى نلاحظ أن التاريخ يتشكل من ترتيب أحداث الماضي في سياق منظم قوامه السبب والنتيجة «كما نلاحظ الاهتمام والتشكيل القصصي في السرد الخيالي ومن هنا يتأسس القص كخطاب سردي ذي خصائص تخيلية»^(٢).

(١) A. J. Greimas: Du sens p. 174. Seuil 1970.

(٢) P.Ricoeur: Récit fictif - récit historique p. 252. in la narrativité.

كما نعر على تعريف آخر للقصة بأنها مجموعة من الأحداث المتتابعة التي لا يقوم بها شخص أو مجموعة من الأشخاص خياليين» كانوا أم واقعيين وأن معنى السرد لا يحصل إلا بانتهاء القصة هذا طبعاً ما تقول به النظرية القديمة .

ولكننا نرى أن هذا الإطار الشكلي قد فقد كل امتيازاته في أشكال السرد الحديثة في حين حافظ التاريخ في الأغلب الأعم على هذه الخاصية ، أي تتالي الأحداث ويمكن أن نستنتج أن تاريخ السرد هو تاريخ الأشكال السردية ، ويرى أدولفو باسكيز^(١) A.S.Vasquez أنه «بناء على ذلك تستدعي إمكانية تطبيق البنيوية على التاريخ تحليلاً بنيوياً على الوقائع والأحداث التاريخية من حيث هي تجليات عيانية لنسق اجتماعي من العناصر والعلاقات والصلات» (٤٤) .

ويبقى أن ما يميز الجملة القصصية عن الجملة التاريخية هو المستوى العميق (أي الدلالة) للخطاب السردى ، في هذا المستوى تتجلى الدلالات العميقة ويخص الفصل بين هذين النمطين من الخطاب هذا المستوى يمثل دور المرسل في تشكيل المعنى وشحنه بدلالات معينة وهذا النشاط هو ما يسميه تشومسكي الأداء Performance وهو فعل إنتاج الخطابات ويمثل أيضاً إنزياًحاً أو عدولاً (كما في المصطلح النحوي والبلاغي) بالنسبة للقواعد المقننة التي تتحكم في كل جنس أدبي . ولكن هذا لا ينفي تداخل الخيالي الواقعي وهنا يصبح التاريخ مصدراً مهماً من مصادر الدراسة الأدبية . وقد حاول رسم حدود هذه النظرية الجريئة المنظر الهنغاري جورج لوكاتش في كتابه المرسوم «الرواية التاريخية» .

من هنا نلمس أن ملامح النوع الأدبي تتحدد في هذا المستوى في مستوى الدلالة العميقة رغم اتفاق السرد والتاريخ في عدة قضايا منها اللغة والإطار السردى والحديث ، إلا أن دلالة العمل القصصي غير دلالة العمل التاريخي ، فالأول عمل تخيلي أدبي فهو يحيل إلى عالم القصص والخيال ومن ثم إلى نفس العالم الذي يتكلم عنه بينما التاريخ يحتكم إلى إيديولوجية معينة توجهه ويحمي مصالحها^(٢) .

(١) أدولفو باسكيز: البنيوية والتاريخ . ص ٤٤ - دار الحداثة . بيروت ١٩٨١ .

(٢) P. Ricoeur: La fonction narrative p. 53 in la narrativité.

ولعل أسمى قضية مشتركة بينهما . ويوليها عناية استثنائية هي الزمن لكننا نلاحظ أن لقضية الزمن اعتبارات خاصة في التاريخ ، لا يتمثل هذا في انقضاء زمن التاريخ وحضور واستمرارية الزمن السردي ولكن في كيفية ترتيب هذا الزمن وتوزيعه . وهذا مبحث كرسته الدراسات البنيوية باعتباره العمود الفقري لكل عمل أدبي ويجب على السؤال : كيف بنى هذا النص ؟ .

فالزمن التاريخي زمن طولي أي سهم باتجاه مستقيم وطموحه الأسمى هو تأسيس علاقة بين الماضي والحاضر والاعتماد كلية على السببية كتفسير لهذا التواصل والاستمرارية رغم ما قد يبدو من انفصامات في هذه الاستمرارية في بعض الأحيان ولكي تجيب هذه السببية عن السؤال : كيف حدث هذا؟ أو لماذا حدث هذا؟ تعتمد على بعض العلوم والمعارف الأخرى المساعدة وهذا دليل على أن الواقع الذي يحاول التاريخ إعادة تركيبه واقع مركب ويبنى على أكثر من مستوى ويقوم بأغراض متباينة ومتداخلة .

وكما ألمحنا إلى ذلك يتخذ الزمن مركز الثقل في التاريخ وهذا حسب الموقف الإيديولوجي للكاتب فيكون عند البعض الماضي هو مركز التاريخ بالانطلاق إلى الحاضر وهذه الطريقة الكرونولوجية هي ما يسمى بنظرية التفسير السببي ، والنظرية الثانية ترى أن الحاضر هو الذي يفسر الماضي باعتبار هذا الحاضر نتيجة من نتائج هذا التاريخ . وهكذا يتقيد التاريخ بزمان معين ومكان محدد وأشخاص مخصوصين .

في حين أن الزمن السردي لا يتبع الزمن الطولي أو الكرونولوجي ، في هذه الحالة تكون القصة أقرب إلى الأسطورة التي تشترك في عدة مزايا بنيوية مع التاريخ . وإذا راعت القصة التابع الزمني فإن لهذه الطريقة دلالات بنيوية معينة قد تكون للمعارضة أو لبعث الشكل الأسطوري للقصة إلى غير ذلك .

ويعد التتابع الزمني في السرد من جماليات القص التقليدي الذي يحرص على الاهتمام بالعلاقة المنطقية بين البداية والنهاية ويمثل هذا الشكل النموذج الذي ابتدعه جي دي موبسان Guy de Maupassant وكرسه من بعده في الأدب العربي محمد ومحمود تيمور ثم كل المدارس التي جاءت من بعدهما .

ويتطور الأشكال السردية وتعقدتها وتنوعها تحول الزمن السردى من زمن طولي - يقترب من الأسطورة ومن التاريخ - إلى زمن دائري وأصبحت قضية الاعتناء بالترتيب والبداية والنهاية غير واردة أصلاً واتخذ التشكيل القصصي جماليات جديدة لمقاربة الواقع المستجد . وهكذا أصبحت القصة الحديثة تعبر عن الحاضر واليومي والمعاش بطريقة فنية وتتعايش في إطارها الأزمنة الثلاث دون حدوث تناقض وتضارب إلا إذا وقع السارد في اضطراب فني وعدم تمكن من التحكم في الجانب البنائي .

وإذا كان التاريخ يرتكز على علوم ومعارف أخرى لتفسير الأحداث فإن القصة يجب أن توظف علاقتها مع الأشكال السردية الأخرى وتشكل معها نسقاً سردياً يعيد في مجمله بناء النموذج الأسمى Archétype لثقافة معينة .

ومع ذلك يبقى التاريخ هو المورد الأسمى لكل أشكال السرد والنماذج العربية والعالمية كثيرة في هذا المجال وأظن أن هذا يعود إلى طبيعة تكوين الحقول التاريخية وتنوعها بالإضافة إلى أنه يشترك مع الأشكال السردية في تعامله الخاص مع الزمن بالإضافة إلى استعماله للزمن كمحرك أساسي للنص .

هذا ما دفع أحد الفلاسفة للقول أن روايات بلزاك قد عبرت بواقعية عن تمزق الوعي البورجوازي بكل شفافية ودقة جعلها تقترب من التاريخ وتتجاوزه في مواضع أخرى .

وبخصوص أدبنا الجزائري نلاحظ أن القصة لم تستفد كثيراً من تاريخنا رغم أنه يزخر بالبطولات والأحداث وقد انصبت على الأنبياء والمعاش قصد تسجيل تطورات المجتمع الجزائري واتصفت في الكثير من الأحيان بالعنف الإعلامي ، ولكن التاريخ وما فيه من مادة قصصية غزيرة لم يكن حاضراً بصورة جلية في تراثنا القصصي .

ممارسات تطبيقية

التناصّ وبنية الرواية (*)

التناصّ والمفهوم:

يعود سبب انكماش الحداثة النقدية وانحسارها إلى عدم تحديد المفاهيم والأدوات الإجرائية والتحكم فيها بدقة أثناء تطبيقها على النصوص الإبداعية سواء عند الناقد أو القارئ. فتضيق فرصة اللقاء بين الناقد/ مرسل النص ومستقبله: القارئ ويصير النص غريباً عن حركية الثقافة وبالتالي فإنه يعجز عن القيام بوظيفته الأساسية التي هي إجلال الدلالات الغامضة والمستغلة ويصبح هو الآخر في حاجة إلى توضيح أكثر.

هذه الملاحظة لا تتعلق بالحداثة النقدية فحسب ولكنها تمتد إلى المصطلحات النقدية القديمة والبلاغية التي أصبحت تعيش غربة حقيقية في واقعنا الثقافي والمعرفي لتبلغ درجة الغياب وذلك لجهلنا لها وتقليلنا من شأنها.

ومصطلح التناصّ "Intertextualité" الذي سنتخذه كمفهوم نقدي وأداة إجرائية في نفس الوقت عرف كثيراً في البلاغة العربية القديمة التي رصدت حدوده وأشكال تجلياته في النص الأدبي وذلك بدقة تفوق المصطلح الحديث وتفصيلات لم تبلغها لحد الساعة الإشكاليات المتعلقة بمفهوم مصطلح «التناصّ» في الدراسات الحديثة مثل السرقات الشعرية وأنواعها والمحجوب منها والمذموم والاقتباس الذي هو «تضمين النثر أو الشعر من القرآن الكريم والحديث الشريف من غير دلالة على أنه منهما، ويجوز أن يغير في الأثر المقتبس قليلاً» وكذا التضمين الذي هو «تضمين

(*) رشيد بوجدر: معركة الزقاق - المؤسسة الوطنية للكتاب الجزائر ١٩٨٦.

الشعر شيئاً من شعر الغير ، بيتاً كان أو فوق أو مصراعاً أو ما دونه مع التّبيه إلى أنه من شعر الغير إذا لم يكن ذلك مشهوراً عند البلغاء» وكذا الحلّ والعقد والتلميح الذي هو «إشارة في فحوى الكلام إلى قصة أو شعر أو مثل سائر من غير ذكرها» (سعد الدين التفتازاني : مختصر المعاني) (١) . ثم أدارت الدراسات الأدبية ظهرها لهذه المفاهيم إلى أن بعثت من جديد ضمن مدرسة المقارنين الفرنسيين في مفهوم التأثير والتأثر وحظي بالاهتمام الكبير إلى أن استقر في نهاية الستينات مصطلح «التناص» في الدراسات البنيوية وأصبح مفهوماً نقدياً فتح المجال أمام التأويلات العديدة للنص الأدبي بعد أن ضيقت عليه الدراسات الشكلية الخناق وعزلته عن السياقات الاجتماعية والتاريخية والحضارية بجعله بنية لغوية مغلقة .

وقد وضع جابر عصفور مصطلح التناص في الملحق الذي كتبه لترجمته لكتاب «عصر البنيوية» قائلاً : «يشير المصطلح إلى الفاعلية المتبادلة بين النصوص فيؤكد مفهوم عدم انغلاق النص على نفسه وانفتاحه على غيره من النصوص وذلك على أساس مبدأ مؤداه «أن كل نص يتضمن وفرة من النصوص مغايرة يتمثلها ويحوّلها بقدر ما يتحوّل ويتحدّد بها على مستويات مختلفة» وتعدّ جوليا كريستيفا أول من صاغ هذا المصطلح ومنحه مدلولاً محدّداً، أقصد مدلولاً هو أبعد ما يكون عن فكرة تأثر الكاتب بغيره من الكتاب أو فكرة مصادر العمل الأدبي بمعناها التقليدي وأقرب ما يكون إلى مكونات النسق النصّي نفسه، حيث يغدو التناص بمثابة تحوّل لنسق آخر أو أكثر من أنساق العلامة إلى نسق أو أنساق أخرى، وعلى نحو يغدو معه مفهوم المصطلح نفسه بمثابة نقطة تحوّل من البنيوية إلى ما بعد البنيوية» (عصر البنيوية - ص ٢٧٧) (٢) .

(١) سعد الدين التفتازاني : مختصر المعاني - ج ٣ - ص ١٤٣ - القاهرة ١٩٣٨ .

(٢) جابر عصفور : عنصر البنيوية (مترجم) و ص ٢٧٧ - بغداد ١٩٨٥ .

فأول ملاحظة يمكن استخراجها من تعريف جابر عصفور هو الفاعلية المتبادلة أي أن النص أو النسق النصي المقتبس يجب أن يدخل في علاقات حميمة في الفضاء الجديد الذي يدخل فيه وبالتالي يقيم معه جدلاً حقيقياً ولا يبقى غريباً في هذه المساحة الجديدة. وهذا يعني أيضاً أنه يجب أن يكون فاعلاً فيه ولا يكتفي بالبقاء مجرد ذي ملصق على ظهره. هذه القضية تؤدي حتماً إلى انفتاح النص على غيره من النصوص وإقامة حوار معها وهكذا تتولد لديه دلالات جديدة. وبهذا فإن النص - الموضوع يقوم بعملية إنتاج النصوص وإعادة إنتاجها وهذا ما يجعله مفتوحاً على النصوص الثقافية الأخرى المتباعدة في الزمان والمكان والتي تنتمي إلى ثقافات مختلفة ومتباينة، وبهذه العملية فإن الوظيفة التناسية لا تبقى محصورة في مستوى محدد من مستويات النص ولكنها ترتبط بالدلالة الكلية وتتوزع على كامل مساحة النص.

وترى جوليا كريستيفا أن الوظيفة التناسية ترتبط بإيديولوجية النص وتمتد على كامل أجزائه فتعطيه بذلك دلالاته التاريخية والاجتماعية (ص ١٤) بحيث تسمح له بالتحرك داخل الثقافة وداخل المجتمع^(١).

والتناص بمفهومه الدقيق لا يعني ضم النصوص أو الشذرات والشواهد إلى جنب بعضها البعض ولكنه يعمل على إدخالها في شبكة من العلاقات الحية التي تربط الأوشاج المختلفة لثقافة معينة أو لثقافات متباينة، وهكذا يصير التناص في مفهومه الواسع صيغة من صيغ التحول.

وبهذا فإنه عوضاً عن تكلمنا عن نسق نصي فإننا نتكلم عن فضاء النص الذي يمكن تمثيل محوره الأفقي بعلاقة الذات بالموضوع ومحوره العمودي بعلاقة النص بالسياق. وهكذا يتحول مفهوم السياق من مجرد المرجع الخارجي للنص سواء كان الاجتماعي أو التاريخي أو السياسي إلى النصوص الثقافية.

J. Kristeva: Le Texte du roman. p.14. routon - Paris 1970. (١)

وهكذا فإن التناص يسمح بفتح حوار بين العمل الأدبي والنصوص الثقافية الأخرى المختلفة من حيث التكوين والأثر وإلغاء الحواجز بين أصناف التعبير (تشكيلية، حركية، صوتية . . .) وربطها بعلاقات جديدة وجعلها وحدة دالة أو إعطاء دلالات جديدة مغايرة للدلالات القديمة التي كانت تتميز بها ضمن سياقها السابق وموضعها في سياق جديد.

وإذا رجعنا ثانية إلى تعريف جابر عصفور نرى بأنه يقول إن جوليا كريستيفا هي أول من صاغ هذا المفهوم، ولكننا بتصفحنا لنظرية الأدب الحديثة نلاحظ أن جوليا كريستيفا قد أخذت هذا المفهوم عن أحد أقطاب الشكلايين الروس الذي هو ميخائيل باختين (ولد سنة ١٨٩٥) الذي استعمل مفهوماً مقارباً لمفهوم «التناص» وهو مفهوم حوار النصوص Dialogisme وذلك ضمن بحثه في جماليات الرواية عند فيدور دوستيفسكي سنة ١٩٢٩ (الترجمة الفرنسية ١٩٧٠) وقد عرفت جوليا كريستيفا بهذا المفهوم في مقال لها سنة ١٩٦٦ (يوجد الآن ضمن كتابها أبحاث في علم الدلالات ١٩٦٩ ثم وضحته أكثر وبصورة مفصلة في المقدمة التي كتبتها للترجمة الفرنسية لنظرية الرواية عند دوستيفسكي ثم وظفته في أطروحتها نصّ الرواية (نشرت سنة ١٩٧٠) ثم بعد ذلك تداولته الدراسات البنيوية والسيمائية إلى أن استقرّ كمفهوم من مفاهيم ما بعد البنيوية (١).

وتعتبر جوليا كريستيفا أول من وظف هذا المصطلح توظيفاً محدداً متجاوزة بذلك أعمال باختين ومطورة لها في نفس الوقت ولاغية لأعمال المقارنين الفرنسيين المتمثلة في البحث عن علاقات التأثير والتأثر أو وسائل وقنوات انتقال نص من ثقافة إلى أخرى أو من عصر إلى عصر (٢).

(١) M. Brakhtine: poétique de Dostoveski. Seuil - 1970.

(٢) J. Kristeva: Sémiotike: Recherches pour une sémanalyse "Extraits" p.12. Seuil /

points. 1978.

والتناص كما وضحته الطروحات النظرية والمقاربات التطبيقية لا يعني نقل نص من سياق إلى سياق جديد فحسب، بل إن عملية التحويل التي يخضع لها تعتبر إحدى عمليات إعادة لإنتاج النصوص وذلك لسببين:

الأول: عزله عن سياقه الأصلي وتضمينه داخل سياق نصي جديد.

الثاني: إعطاء دلالة جديدة لهذا النص مع المحافظة على قدر- ولو يسير- من الدلالة السابقة التي كانت له في سياقه الأصلي. وهذا يفترض أن تكون المرجعية الثقافية للقارئ متقاربة مع مرجعية الكاتب لكي تتم عملية التواصل.

وإذا كان البعض يرى في التناص عملية استعراض للثقافة أو مجرد عمل تشكيلي وجعل الخطاب الأدبي أحادي الاتجاه يقترب في نقاوته من المؤلفات اللغوية، فالواقع الإبداعي يؤكد أن التناص يعتبر في تجلياته شكلاً من أشكال التحوّل وخلق علاقات جديدة بين النصوص المتفرقة في الزمان والمكان والمتناثرة عبر ثقافات مختلفة. وهكذا استبدل هذا المفهوم النظرة الاستاتيكية التبسيطية بنظرة ديناميكية تحاول فحص العلاقات بين النصوص وبالتالي دلالة ذلك.

ولا يشترط في النصوص المتناصة أن تكون من نفس الثقافة أو نفس الجنس الأدبي (كالمعارضة مثلاً) ذلك أن القراءات المتحدّرة من ثقافة مؤلف (صانع؟) النص ومن ذكرياته تضغط عليه في تلك اللحظات فيحاول قدر الإمكان أن يتمثلها ويعيد إنتاجها ولكنها تنفلت منه وتأتي متشكلة حسب بنية النص رغم أنها نصوص قادمة من أصقاع بعيدة وثقافات متنوعة وأجناس أدبية مختلفة، لأن الكاتب في غمرة عمله ينسى أو يتناسى هذه الفلتات التي تدخل في نسيج النص الذي يصنعه، كما هو الحال في رواية معركة الزقاق، فإذا تغلبت عليه أو لم تأت بمقدار فإن عمله يأتي في شكل محاكاة أو انتحال Plagiat فيسقط بذلك في التكرار ويفقد نصّه هويته وخصوصيته. أمّا إذا تغلب عليها وأحسن توظيفها واستطاع إخضاعها لخصوصيته وطوعها لصالحه فإنها تندرج بكل سر ضمن بنية النص وتصير ملمحاً من ملامحه وعلامة من علامات التشكيل الجمالي للنص.

ووفرة النصوص لا تتحدد بكميتها بقدر ما تتحدد بنوعيتها ودلالاتها ومدى فاعليتها داخل البناء الجديد وبالتالي تفصلها داخل السياق الجديد . أمّا المقاطع التي لا تخضع لهذه الكيفية فإنها تبقى مجرد ملصقات على جسد النصّ وتعيق عمله لأنها تصبح عناصر غير وظيفية . وهذه الخاصية الوظيفية هي أهم شرط في عمل التناص ، إذ يجب أن تكون النصوص وظيفية سواء كان ذلك على مستوى التشكيل أو على مستوى الوظيفة .

وأول ما يصدّق القارئ عند قراءة الرواية معركة الزقاق أن الكاتب يستعمل نصوصاً مكتوبة من قبل ، أعدت لمناسبات مختلفة وملغمة بمعان سلفاً ومشحونة بدلالات مسبقاً ، وقد يستعمل أيضاً بناءات لغوية ذات تركيبات نحوية وصرفية تختلف عن القاعدة/ النمط ولكنه يوظفها جديداً ويعطيها دلالات جديدة وبالتالي فإن الرواية تصير كلها كلاماً عن الكلام وكلام ضدّ الكلام أيضاً .

إن دخول مفهوم التناص في الدراسات الأدبية أحدث خلخلة في بعض المفاهيم التي تتعلق بالممارسة الأدبية ، إذ بعد أن كان مبدع النص هو الكاتب Auter أصبح لا يعدو أن يكون الناسخ Scripteur ، ولكننا مع ذلك نلاحظ أن هذا الناسخ ذكي لأنه لا يختار إلا النصوص التي يمكن دمجها وإدابتها في البنية الكلية للنص ويحوّل مساحة النص اللغوية إلى مساحة تشكيلية ، ولكن ما يعطي قيمة لهذه الشذرات هي العلاقات الحميمة التي تربط بينها والتي تعمل على توليد الدلالات وتشعبها .

التناص والرواية الجديدة :

كان التناص عنوان البحث والتدقيق العلمي فاكتسح الرواية الجديدة باعتبارها شكلاً من أشكال البحث وهذا ما جعل منها جنساً أدبياً نخبويّاً . فبعد أن كانت الرواية التقليدية ترسم نهايتها في بدايتها ويصبح دور البطل هو قطع هذه المسافة التي تفصل البداية عن النهاية صارت الرواية الجديدة عبارة عن أبحاث في نظرية الجنس

الروائي وأشكال تجلياته، أي ما يسمّى بتعيرية ميكانيزمات السرد^(١)، وهي أيضاً بحث في أدوار البطل وأفعاله ثم علاقة الرواية بالمجتمع وبأشكال التعبير الأخرى. وتتجلى هذه القضايا بصورة جلية في رواية معركة الزقاق حيث يتم نقد الفكر التاريخي وتفكيك عناصر التاريخ والبحث في الفنون التشكيلية ونقد اللغات وإلى غير ذلك من القضايا المعرفية التي كانت تطرق خارج إطار الإبداع الروائي.

ويمثل كتاب «مقاطع من خطاب غرامي Fragments d'un discours amoureux» (١٩٧٧ - باريس) شكلاً حاداً من أشكال التناص حيث تتعاقب النصوص الغرامية في حميمية مطلقة بحيث تجعلها تتراوح بين لذة السرد وسلطة التحليل. إنه اللغز الذي حير النقد وجعله ينعت الكتاب بالرواية الجديدة Nouveau Nouveau-Roman^(٢)، ويوضح الكاتب سرّ بناء هذا الكتاب بقوله: «لبناء هذه الذات الغرامية عمدت إلى «تركيب» قطع من أصول مختلفة. فمنها ما جاء من القراءة المنتظمة، مثل قراءة «آلام فرتر» لجوته، ومنها ما جاء من قراءة ملحة مثل محاورات أفلاطون حول الوليمة Le Banquet والزّان Le Zen^(*) والتحليل النفسي، وبعض المتصوفة ونيتشه وبعض الفلاسفة الألمان. وهناك أيضاً ما يأتي من القراءات العابرة، ومنها أيضاً ما هو مأخوذ من المحادثات مع بعض الأصدقاء، وفي الأخير هناك تجربتي الخاصة في الحياة» (ص ١٢) (٣). وهذه المقولة ربّما تتعارض مع ما دعا إليه، رولان بارت نفسه في كتابه «الكتابة في درجة الصفر» (باريس ١٩٥٣) الذي دعا فيه إلى كتابة حيادية (بيضاء) لاغية لكل الأجناس الأدبية وتأخذ بالدلالات التي يقف عند حدود المدلول الموحد^(٤).

J. P-Goldenstein: Pour lire roman p.13- Duculot. Bruxelles 1985. (١)

Op-cit p.20. (٢)

Barthers: Fragments d, un discours amoureux. p. 12 .Seuil . (٣)

R. Barthers: Le degré zéro de l, écriture p. 60. Seuil / points 1977. (٤)

وهكذا فإن بحث الرواية لا يكتفي بسرد مغامرة أو عرض مجموعة من الأحداث بل يحاول القبض على عالم المعرفة الذي يعيش فيه البطل والكاتب بجعل النص الروائي فضاء تتجاوز فيه الخطابات المختلفة والدلالات المتعددة والمتباينة .

وهكذا فإن هذا الطابع التركيبي للرواية الجديدة جعل منها نصاً مبنياً على طبقات، ^(١) كل طبقة تعتبر أحد مستويات قراءتها والولوج إلى عالمها . إن البحث الجاد يجب أن يأخذ بعين الاعتبار العلاقة بين كل المستويات (لأن النص وحدة متلاحمة) وفي كل مرحلة تالية يجب الإجابة عن السؤال كيف يحقق الراوي الانتقال من مستوى سردي إلى مستوى آخر؟ .

وهكذا يتضح أن النص هو الذي يطلب المنهج الذي لا يجب أن يستعمل لتحليله وتفكيكه عناصره وليس العكس ، أي أن المنهج لا يستطيع أن يتعامل مع أي نص بل هناك انتقاء وتواطؤ وهذه المسلمة نقدية معروفة لا يجب المجادلة فيها ، لأن المناهج التي استحدثت لا شيء إلا لتكون أكثر قابلية لنصوص مستحدثة وأشكال جديدة ، وبهذا فإن المنهج يمثل سمة بارزة في سمات النصوص التي يتعامل معها ، وهذا هو الدافع الذي جعلنا نختار قضية التناص لمقاربة رواية معركة الزقاق ، لأنها السمة التركيبية/ التناصية الغالبة عليها .

كما أن رواية معركة الزقاق لا تحتوي على حدث هام بالمفهوم التقليدي كما أنه ليست هناك مغامرة ، بل مجموعة من الخطابات حول رحلة يدور حولها الحديث كثيراً ويشهد القارئ رحلة طويلة في عز الصيف يقوم بها البطل طارق مع صديق له (كمال) أضف إلى ذلك الحرارة التي جعلت من الرحلة حدثاً دون مستوى ما كان ينتظره البطل والقارئ .

(١) J.Kristeva: Sémiotiké: Recherche pour une sémanalyse p. 18.

إن العقدة في هذه الرواية بمفهومها التقليدي غائبة تماماً، وإذ ليس هناك برنامج سردي، وبرنامج سردي - مضاد وبالتالي فإن الصراع غائب، وبهذه الطريقة فإن الروائي يضع «المغامرة» بالمفهوم التقليدي موضع تساؤل (١).

إن المغامرة الوحيدة التي يشهدها القارئ هي مغامرة الكتابة، إنها مغامرة الأشياء والمواضيع والأفكار والرموز وأنواع التعبير الأخرى عن طريق تقنية الكولاج وهي في الأخير حدث الكتابة كما ترى ذلك الناقدة «فون غيون» (٢).

ومعركة الزقاق بهذه الطريقة تشبه رواية «التحور» La modification (١٩٥٧) لميشال بوتور التي تقول عنها نفس الناقدة (فون غيون): بوتور لا يصف ولا يفسر، لكنه يذكر ويعدّد وينظّم. إن الأسماء تحيل إلى أماكن أو أعمال مثقلة بالتاريخ وإلى أشياء مكتنزة بالدلالة والتي تدلّ بوضوح على عقلية أصحابها وعقلية متلقيها. وهي في الأخير (أي التحور) تنظّم المراجع والنصوص التي تنبثق منها الدلالة والتي تطالب القارئ بفك رموزها واكتشافها وفي الأخير إعادة إبداعها (ص ٧٠). (٣)

إن الذي يتحرك في فضاء معركة الزقاق هو مجموعة من الرموز التاريخية والنصوص التي قيلت حولها وكذلك المراجع التي تداولت هذه النصوص وتناقلتها، وهي بهذه الطريقة تطالب القارئ بتأملها واستقراء دلالاتها. إن دور الروائي بوجدة في هذه الرواية لا يقتصر على تنظيم النصوص أو ترجمتها ولكنه يتخذ من ذلك استراتيجية لتفجير المسكوت عنه فيها والنظر إليها نظرة جديدة.

بعد طرح الإشكالات النظرية المتعلقة بالمفهوم الإجرائي للتناص الذي سنتخذ أداة لمقاربة «معركة الزقاق» وطرح بعض القضايا المتعلقة بكيفية التعامل مع

J. P. Golden stein: pour le roman p.68. (١)

F .R. van Guyon: La critique du roman p.56. Gallimard 1970. (٢)

Op - cit p 70. (٣)

الرواية الجديدة نتساءل من أين نبدأ؟ وما هي البوابة التي نلجها في البداية ونعتقد أنها توصلنا إلى سر الإشكالية التي نحن بصدد البحث فيها؟ .

إن هذه الدراسة لاتدعي أنها ستصل إلى الدلالة النهائية التي أرادها الكاتب لروايته، لأنه ليس هناك معنى نهائي في الأعمال الفنية العظيمة، ولكنها مقاربة تطمح إلى تحليل السمة البارزة في هذه الرواية والتي قد تكون إشكالية أو مزعجة بالنسبة للقارئ الذي ليس له إلمام بنظريات الاستقبال أو التحليل السيميائي والقضايا الكبرى المتعلقة بالرواية الجديدة.

من أين نبدأ؟ إنه السؤال الذي طرحه رولان بارت منذ عشرين سنة والذي صدر به العدد الأول من مجلة «بوتيقا» Poétique (سنة ١٩٧٠) ^(١). وهو كما نرى ليس مجرد سؤال عادي، ولكنه يعكس حيرة الناقد أمام النص الأدبي المعاند والذي لا يسلم نفسه لأول عابر. إنه سؤال لا يعكس قضية بلاغية ولكنها قضية إبستمولوجية - معرفية .

نحن نعلم - حسب ما وضّحته الدراسات النقدية الحديثة - أن البداية لاتتحدد بعتبة النص أو غيرها من القضايا الشكلية الصورية، ولكنها متحركة وتتغير كلما تغير المنهج، لأن الخطابات الأدبية الحديثة ذات تركيبة متشعبة وتتداخل فيها الدلالات لذلك فإن البداية لا ترتبط بمفصل محدد، بل تتوزع على مفاصل عديدة. وهذا ما يفسر نموذج نمطي محدد لتحليل النصوص الأدبية .

وقد حاول رولان بارت الإجابة على السؤال المحير الذي طرحه بقوله : «أمام الرواية كنظام متحرك من الرموز يجب تحديد البداية والنهاية» (ص ١٤٦)، ^(٢) إذن فإن تحديد البداية يعتبر مفصلاً هاماً من مفاصل التحليل، وربما اختلفت البدايات

(١) R. Barthes: Le degré zéro de l'écriture p. 146.

(٢) Op - cit p. 146.

باختلاف المناهج ، ويوضح بارت مفهوم البداية والنهاية بقوله : «وهي نقاط متحركة باستمرار حسب الجنس الأدبي وثقافة المحلل ومنهجه وهي على نوعين الخط الحداثي - الوقائي والخط الرمزي حيث تجتمع ملامح الرواية» (ص ١٤٨) والخط الرمزي في هذا السياق هو الدلالة الكلية للعمل الأدبي^(١).

محللو السرد وضعوا النبر على البداية والنهاية باعتبارهما حدوداً شكلية تفصل بين الفضاء الأدبي التخيلي وأنواع الخطابات الأخرى التي تعيش داخل ثقافة مجتمع معين ، ذلك أن علامات البداية Incipit تضمن عقد القراءة وتتمثل في مجموعة من الرموز المبنية حسب نوعية كل جنس أدبي ، وقد قام كلود دوشي بدراسة عشرين مقدمة لأعمال إميل زولا التي تضمها مجموعة روغان - ماكار Rougan - Macquart والتي لاحظ أنها تتشابه ،^(٢) رغم أن الكاتب (زولا) يحاول في كل مرة أن يدخل عليها بعض التنويعات .

أمّا قضية النهاية فإنها لم تطرح بحدّة ، لأن المحللين اكتفوا غالباً بالنهاية الفعلية أي آخر موقف أو جملة في العمل الأدبي ، غير أن الناقد فرانك كرمود قد خصّص لها كتاباً كاملاً تحت عنوان «الإحساس بالنهاية»^(٣) وفي هذا السياق يقول : «لا بدّ في النهاية من تقويم جاذبية الأنماط من حيث الخدمة التي تؤديها للإنسان الذي يتلمس مركزه في الوسط متطلعاً إلى تلك اللحظات المهمة التي يتناغم فيها الأصل مع النهاية» (ص ٥٦).

البداية التي نقترحها لمقاربة رواية «معركة الزقاق» هي الحديث عن البطل ولا يعني ذلك التطرق إلى الوظائف أو الأدوار الفاعلية ولكننا سنتناوله بصفته نظام الرموز وأحد الرموز الروائية في الوقت ذاته .

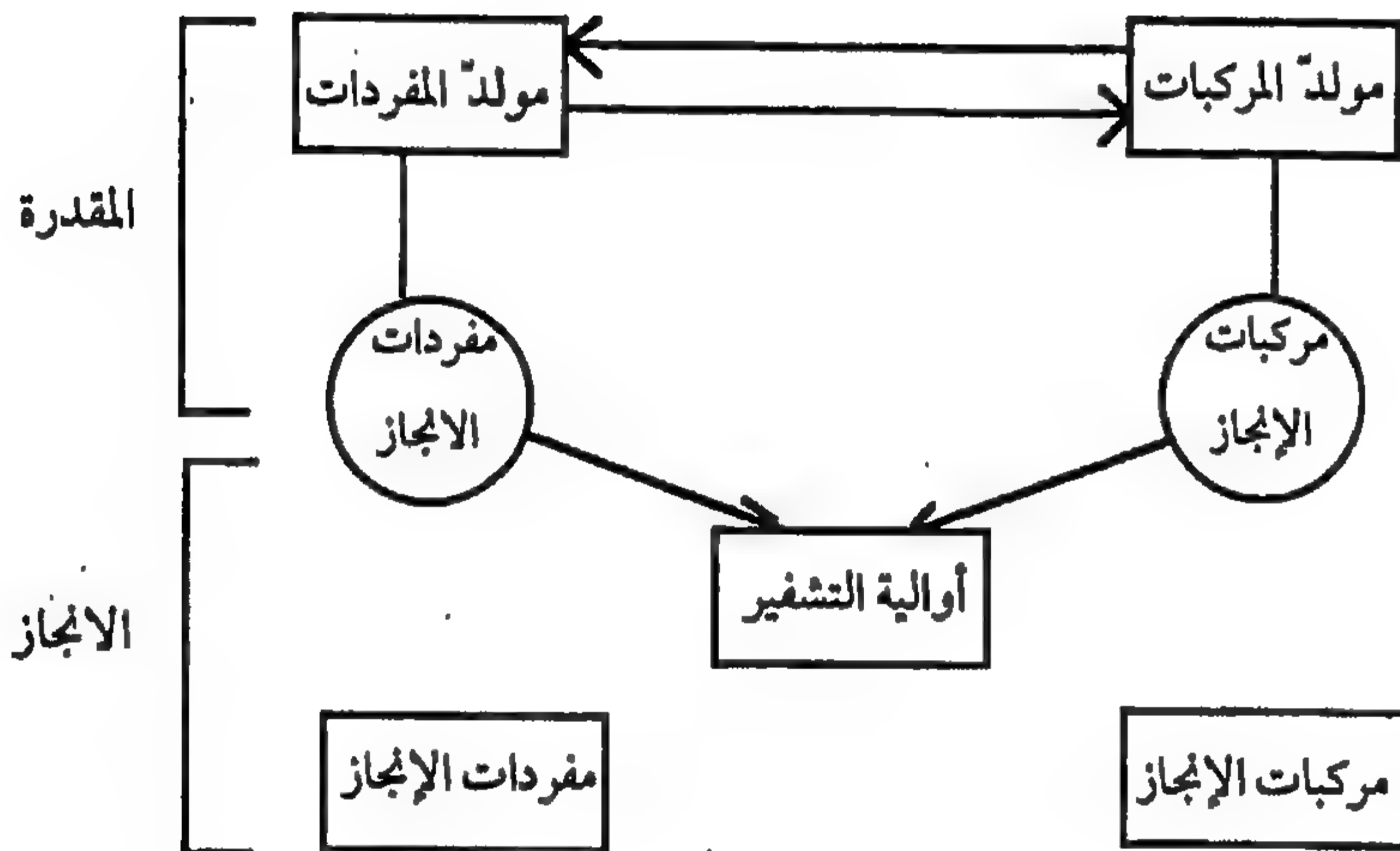
(١) Op-cit p. 148.

(٢) J. P. Golden stein: Pour lire le roman p. 75.

(٣) فرانك كرمود : الإحساس بالنهاية - ص ٥٦ - ت عناد غزوان - بغداد ١٩٧٩ .

لأنه يعتبر في هذه الرواية مبدأ لتجمع الخطابات النقدية والتخييلية التي تصدر عنه أو التي يقوم بتنظيمها (١)، وهكذا نلاحظ أن البطل يعمل كرمز يزرع اللحمة بين الرموز الروائية الأخرى عكس البطل التقليدي الذي يمثل دوراً أو مجموعة من الأدوار الروائية. هذه الخاصية تمكنه من الانتقال داخل الرموز الثقافية بسهولة أكثر ويعمل كمولد للرموز الأخرى ومحرراً لها. فهو يولد الكلمات التي تولد التركيبات والتي تجتمع كلها وتشكل آليات قدرة فك الرموز والشفرات التي تولد جملاً وتراكيب إنجاز فعل السرد.

وقد اقترحت جوليا كريستيفا (٢) المخطط التالي :



هذا الطرح يقودنا إلى الحديث عن القانون السيميولوجي (٣) للبطل في الرواية الجديدة والذي بدأ بالقضاء على المفهوم التقليدي للبطل الذي أصبح

M. Foucault: L, Ordre du discours. p.28 Gallimard 1971. (١)

J. Kristeva: Le texte du roman. p. 42. (٢)

Ph. Hamon: Le statut Sémiologique du personnage pp.115 -180 in poétique(٣)
du récit. Seuil / points 1977.

لا يتناسب مع دوره الجديد وهو ما يسمى في إطار النقد بمحاكمة البطل . وقد تجلت هذه المحاولات في أعمال كافكا، ففي «المحاكمة» نرى أن البطل هو جوزيف K الذي يصبح في رواية «القصر» مجرد حرف وهو K وفي رواية فريدرش دورنمات سقوط أ-La chute d'A^(١) أي الحرف الأول من الأبجدية اللاتينية والذي هو - في الرواية - رئيس دولة ثورية الذي تدور عليه آلة السلطة وتسحقه،^(٢) وكذا أسماء وزرائه في هذه الرواية فإنها مجرد حروف هجائية، وفي رواية وليم فوكنر «الضخ والعنف» نجد شخصين باسم واحد جازن Jason (الأب والابن) وشخصين آخرين باسم واحد وهما كاتان Quentin (الخال وابنة الأخت).

مثل هذه الوسيلة في تقديم البطل بطريقة جديدة نجدها في رواية معركة الزقاق . ففي الرواية طارقان : طارق بن زياد فاتح الأندلس وطارق البطل الراوي والذي يبدي أشد الإعجاب بطارق الأول الذي يمثل بالنسبة إليه رمزاً تاريخياً وحضارياً كبيراً . وهكذا فإن طارق في الحاليين يتحول من مجرد اسم علم إلى علامة ورمز بالمفهوم السيميوطيقي .

وبهذه الطريقة فإن طارق يتحول إلى نظام من العلامات يقوم بمجموعة من الوظائف أهمها :

١- يحرك النص التاريخي ، فطارق بن زياد يقوم بإنتاج الحدث التاريخي وطارق الراوي يقوم بإعادة إنتاج النصوص التي كتبت حول هذا الحدث وينقدها ويترجمها ويتمثلها في حياته وممارساته اليومية .

٢- يحرك النص الروائي التخيلي ، أي أنه يروي الأحداث ويربطها بفضاء الرواية .

(١) F. Durrenmatt: Lachute d,A. 1975. Albin Michel.

(٢) J. P. Goldenstein: Pour lire le roman. p8.

وهذه العلاقة بين البطلين لجدها في أكثر من سياق في الرواية وهي التي جعلت البطل مفتوناً بالبطل البربري الذي فتح الأندلس . إنه امتداد لافتتان أبيه بطارق بن زياد . إنه إفتتان بالبطولة وإفتتان باللغة ، أي الخطبة التي ألقاها طارق بن زياد أمام خليج الزقاق والتي كان يطلب من ابنه طارق أن يترجمها كل مرة . وترجم الرواية هذا الافتتان بهذه الخطبة البليغة ، إنه «النص المتعلق بمفاخر وصنائع معبود (الوالد) الذي فتنه منذ صباه فلم يكتف بشراء هذه المنمنمة الرائعة بأموال باهظة ، بل سمّاني به يوم ولادتي فخلق بالتالي عقدة رهيبة لم أتخلص بعد منها فعززها في نفسي إلى الأبد» (ص ١٠٤) . إذاً كما نلاحظ من خلال هذا المقطع أن العلاقة بين البطلين البطل التاريخي طارق بن زياد والبطل الراوي طارق ، واضحة وهذه العلاقة فرضت على البطل الراوي منذ يوم ولادته .

إن هذا الاسم أصبح بالنسبة للبطل الراوي قيداً مفروضاً عليه ، لأنه يتطلب منه أن يكون في مستوى الاسم الذي لقبه به ، وهو يرى في هذا جناية لأنه أراد له أن يكون على نموذج البطل التاريخي ، ويقول : «هذا ما جناه أبي علي وماجنيت على أحد . . . يا لها من عقدة سماك طارقاً وتركك تطرق الأبواب المفتوحة» (ص ٥٧) . إنها رّجماً الجناية التي جعلته يقتفي آثار طارق بن زياد (ص ٥١) ويقرأ كل كتب الأخبار التي تحدثت عنه وصورت بطولاته وهو الذي جعله يقرر زيارة مدينة جبل طارق بعد حدوث معارك الفتح بقرون عديدة وهذه العقدة القديمة جعلت صديقه كمال يصفه بالأبله : «أيمكن زيارة مدينة أجنبية نائية لسبب نرجسي فقط؟ أنت أبله يا طارق . فقط لأنك تحمل الاسم نفسه . هلا جنت؟» (ص ٤١)) «اتركنا و النرجسية الرخيصة هذه . . . خلينا وهذه الخرافة . موش على خاطر اسمك طارق مثل فاتح الأندلس» (ص ٤٢) وهذا الاسم الذي حمله البطل منذ ولادته والذي يعتبره هو عقدة غرست فيه إلى الأبد ، ويرى صديقه كمال أنها جعلته مفتوناً بفاتح الأندلس والجري وراء آثاره ، قد حفز فيه دوافع البطولة والوطنية ، ولو بطريق غير مباشر

للاقتراب من النموذج الذي اتخذه له أبوه، وهذا بشهادة عمه حسين: «حقيقة كنت وطنياً غيوراً منذ الصغر. أشهد لك بذلك. صدق أبوك يوم سماك طارق» (ص ١٠١) من خلال هذه السياقات المختلفة تبدو العلاقة بين طارق بن زياد البطل التاريخي وطارق البطل الروائي علاقة إعجاب وافتنان من طرف البطل الروائي، وبالتالي فإنها علاقة تبعية ومحاولة للاقتراب من نموذجه الأسبي.

وبهذا فإن مجرد الاشتراك مع فاتح الأندلس في الاسم جعل البطل الروائي يعيد إنتاج النصوص التي قيلت حول فتح الأندلس ويترجمها ويطالع منهم المراجع القديمة التي وردت فيها أخبار هذه الحادثة. وفي سياق حديثنا عن القانون السيميولوجي للبطل، نلاحظ أن البطل الراوي طارق يعمل كرمز، فبالإضافة إلى علاقته ببطل فاتح الأندلس طارق بن زياد لاشتراكهما في نفس الاسم، فإنه يجد له علاقة مع موسى بن نصير أمير طارق بن زياد وذلك لأن موسى بن نصير كان مفرط السمّة، وكذلك بالنسبة للبطل الروائي أثناء طفولته ومراهقته وهذا ما جعله يتساءل: «وهل من علاقة بين بدانة موسى بن نصير والتضخم الشحمي الذي أصبت به في آخر الطفولة وبداية المراهقة فعانيت منه المرّ والمالح، وزادني عقدة على تعقيدي المفرط؟» (ص ١٢٠) بهذه الصفة المشتركة (البدانة) بين موسى بن نصير وطارق البطل الراوي تتأكد ملاحظتنا أن البطل يتحرك على مستوى رمزي أكثر منه تخيلي. وهذا ما جعله يلجأ إلى تبرير إفراطه في السمّة أمام أصدقائه: «قلت يا لك من حمار. هل تعلم أن موسى بن نصير كان مفرط السمّة حتى أنه لا يكاد يمشي على رجله فيحمله جنده على ظهورهم من مكان إلى مكان؟» (ص ٨٤) وأن «هذا الداء حلّ فيه بعد انتصارات طارق بن زياد... لم يدر أبداً ما هو العامل الأساسي الذي سبّب الخلل في غدته الدرقية. أهى الحرب؟ أهى صفقة أمه؟ أهو أمر الشيخ يأمره بكتابة بعض الآيات البيّنات من سورة البقرة؟ لم يعرف بالضبط» (ص ٩٥) ونتأكد تماماً أن البطل يعمل على المستوى الرمزي أكثر من تحركه على أي مستوى

آخر عندما يربط ظاهرة البدانة التي عانى منها في الطفولة بدانة الممثل الأمريكي باد أبوط Bud Abbot يقول شمس الدين ابن عمه: «تشفى طارق اخوية . . . كنت سمين وأحنا نسميوك بابا عجينة وكآل الطمينة وبوطي» (ص ٧٩) «كانوا يسموك بابا سمينه، بوطي طوطي واحد نهار جاء واحد يسأل عليك قال لي زاول دراسته معك وما انساش اسمك (المستعار) هذا البوطي» (ص ٨٠).

بعد تحليلنا لأهم السياقات التي جاء فيها البطل كرمز سيميولوجي أكثر منه بطل حقيقي-تاريخي، أو تخييلي-روائي. يسمح لنا هذا التحليل بإبداء بعض الملاحظات حول نحو الرموز.

ففي الجانب التركيبي نلاحظ أن العلاقات بين الرموز هي علاقات عاطفية علاقة طارق البطل الراوي بطارق بن زياد وعلاقات تاريخية علاقة طارق بن زياد بأميره موسى بن نصير وعلاقات تماثل والتي تتجسد في السمعة المفرطة لكل من طارق الراوي والممثل الأمريكي بود أبوط. وكذلك العلاقات الحضارية كما هي الحال بالنسبة للبطل الراوي مع طارق بن زياد وموسى بن نصير.

وهكذا نلاحظ أن هذه العلاقات المتعددة الطبيعة يجد فيها البطل طارق لنفسه طرفاً في كل علاقة وبالتالي فإنه يعمل على ربط هذه العلاقات في شبكة تصنع النسيج الروائي وتحدد أبعاده.

أما الجانب الدلالي فإنه يتمثل في دلالة طارق لغوياً وقد جاءت في سياق الرواية صريحة «سماك طارقاً وتركك تطرق الأبواب المفتوحة . . . قال يالك من لغوي عبقرى في التلاعب بالألفاظ فنان في التلاعب بالألفاظ، هذا جل ما تعرفه» (ص ٥٧) وموسى بن نصير من النصير الذي حققه في الأندلس وطارق بن زياد من طريقه لأبواب هذا الفتح.

وأما الجانب البراجماتي فإنه يتمثل في كل رمز في علاقته مع طارق البطل
الرأوي وما هو شعوره نحوه، فشعوره نحو طارق بن زياد هو الإعجاب، أما تجاه
موسى بن نصير فإنه الاحتقار وأما علاقته بالمثل الأمريكي غير محددة ولكن يغلب
عليها طابع التقزز أو اللامبالاة.

وبهذا يتضح لنا من خلال نحو (أو أجرومية) الرموز في جوانبها الثلاثة أن
طارق يعمل كمحرك لهذه الرموز وبالتالي فإنه يتحرك على المستوى الرمزي أكثر
من تحركه على المستوى السردي التخيلي، وبهذه الطريقة فإنه يتجاوز العلاقة بين
الأشخاص التي تفترض تواجدهم في فضاء زمني ومكاني واحد إلى المستوى
الرمزي لأنهم يتحركون في فضاءات مختلفة ولكن ما يجمعهم هو هذا
الفضاء التخيلي الروائي.

هناك أيضاً المكان الذي يعمل كرمز وليس كمجرد فضاء للأحداث فقط وهو
الزقاق الذي يعمل كنظام من الرموز فهو في نفس الوقت فضاء تاريخي وفضاء
روائي - تخيلي ويحمل العنوان «معركة الزقاق» دلالة مزدوجة لأن الزقاق في لهجة
مدينة قسنطينة بالشرق الجزائري (فضاء حركة البطل / الرأوي) هو الشارع الضيق،
أي شريط بين حاجزين ومن هنا نلاحظ أن العنوان يتمفصل داخل سياقين:

- الأول هو السياق التاريخي، أي معركة خليج الزقاق الذي كان طارق بن
زياد صانع أحداثها.

- السياق الثاني هو السياق الروائي التخيلي ذي النسق السردية وهي المعركة
التي تحدث عنها الرواية / الإطار والتي قادتها نساء قسنطينة الملتحفات بالملاءات
السوداء ضد فلول المستعمر الفرنسي.

ونجد هذا الموقف يتكرر في نص الرواية في أكثر من موقع وفي نفس السياق حيث يصف ثورة النساء قائلاً: «تظاهرات النسوة يقذفن في الهواء بقففهن المليئة خضراوات متعفنة يتركنها تنطرح أرضاً بعد شق الفضاء مثل سلاحف كبيرة فاترة فوق رؤوس العساكر» (ص ٢٢) ونفس الجملة نجدها تتكرر في ص ٢٣-٢٤، أما في الصفحة التالية فإن هذا الحدث يقع مرة في الصباح: «خرجن على غير عادتهن فضلن حدود المساء بملاياتهن السوداء أجنحة الغربان الحالكة عشرون ألف جندي حاصروا هذه المدينة في عهد صالح باي» (ص ٢٥) وهكذا نرى أن هذا الحدث الذي صنعه النساء الملتحفات بملاءات سوداء يتم فصل في سياقين مختلفين الأول في عهد صالح باي والثاني أثناء الحرب التحريرية. ونجد أن المظاهرة الأولى تتكرر بنفس الكلمات في الصفحات ٤٨-٨٤-١٦٤ من نص الرواية بينما المظاهرة الأقدم حيث غمرت الرؤوس المقطوعة وادي الرمال تتكرر في الصفحات ١٦٣ و١٦٨ (الأولى وقعت في المساء أما مظاهرة عهد صالح باي ففي الصباح).

ولكي يرفع الروائي كل التباس بين الحادثتين التاريخيتين اللتين قادتتهما النساء الملتحفات بالسواد، ولكي يؤكد أن التكرار الذي قد يراه القارئ المتسرع مجرد لعبة تشكيلية - ناتج عن تكرار الأحداث التاريخية ورغبة النساء الدائمة في نفي المستعمر من الزقاق تقول الرواية: «الحرب تزداد رحاها عنفاً واتساعاً كانت ضفاف وادي الرمال تغور بالرؤوس التي قطعت غداً سنة ١٨٤٦ ولا أزال أنا أذكر تلك الأيام الهائلة من سنة ١٩٥٦ وجثث الكناريا المبعثرة والقفص ذا الأجزاء المحطمة» (ص ١٦٨).

هذا فيما يخص رمز الزقاق كفضاء روائي تخيلي، أما الزقاق كفضاء تاريخي يشغله البطل طارق بن زياد فإننا لا نتعرف على حدوده مباشرة ولكن من خلال نصوص المؤرخين القدامى وتأويلاتهم المختلفة للحدث التاريخي.

ومن منظور سيميائي نرى أن الزقاق هو رمز يجمع بين فضاءات مختلفة وأحداث متنوعة . وباكتسابه هذا الطابع الرمزي فإن الزقاق يحاول الربط - رمزياً - بين أحداث تاريخية تتباعد في الزمان وفي المكان .

نظام التناص :

القراءة المتسارعة لرواية «معركة الزقاق» تكشف انبثاقها من النصوص التي قيلت حول معركة خليج الزقاق وكذلك من نقد النصوص التاريخية التي تناولت الفتح الإسلامي للأندلس . وتمثل هذه الرواية عدولاً نوعياً وبنوياً بالنسبة لأعمال الروائي رشيد بوجدره ، وتمثل أيضاً تنوعاً أكثر جرأة بالنسبة لروايته «ألف وعام من الحنين» التي صدرت سنة ١٩٧٧ التي تعد تجربة في إعادة بناء التاريخ والغوص في أعماقه للكشف عن المسكون فيه .

وإذا تأخذ رواية «معركة الزقاق» بنهج الرواية فإنها تعمل على إعادة كتابة بعض النصوص بحرفيتها ، كما حللنا ذلك سابقاً في سياق الحديث عن رمز الزقاق وكذلك نصوص ابن خلدون حول فتح الأندلس ومعركة خليج الزقاق وما أعقب ذلك من أحداث وآثار .

وتلعب الذاكرة دوراً أساسياً في إجلاء النصوص الغائبة وتسلط الضوء على تفاصيل خفية . وهي بذلك تمثل ملمحاً هاماً من ملامح الرواية الجديدة باعتبارها قراءة وكتابة في نفس الوقت ^(١) .

وتصرّح الرواية بذلك على لسان البطل الراوي طارق قائلة : «ولقد حدث بي روح الفضولية أن قرأت فيما بعد كل ما كتب حول هذه المعركة وكل ما صنّف حول هذا القائد ، ولما لم أنته من اكتشاف ملاعب التاريخ وتزييفاته وتقلباته وانحرافاته

(٢٤) بدأ مفهوم الكتابة / قراءة مع البنيوية واكتسب بعداً أوسع مع تحليلات مابعد البنيوية وكان التركيز على المفهوم مرتبطاً بانتقال بؤرة الاهتمام من موقف المؤلف بوصفه المصدر ، والعمل بوصفه الموضوع إلى شبكة العلاقات المتناصّة التي ينطوي عليها النص» جابر عصفور : عصر البنيوية ص ٢٧١ .

المذهلة» (ص ١٠٤)، يتضح من خلال هذا المقطع أن الروائي قد أطلع على كل ما كتب حول هذه المعركة وأعاد كتابة النصوص واكتشاف انحراف التاريخ.

و«معركة الزقاق» إلى جانب كونها تركيبة نصية أخذت أجزاءها من عناصر مختلفة وذكريات قرائية مختلفة فهي أيضاً ذاكرة نصية ساهمت في تشكيل بنية الرواية، فهي ذكرياتها النصية الأولى، يقول البطل الراوي عن مرحلة التكوين هذه، التي تعتبر استعارة عن تكوين بنية الرواية: «لمحته يختار لي قصباً (الشيخ الضير) ثم يقول: أكتب. كتبت الحروف والجروح والكلمات والآيات والسُّور والأموات والشعارات المنقوشة على الجدران وحتى على سطح المنزل...» (ص ١٨٢). إن كل كلمة من هذه الكلمات: الحروف- الجروح- الكلمات- الآيات- السُّور- الأموات- الشعارات تمثل كلها أفكار المضامين التي تناولتها الرواية وعلاقات التداخل والتكامل بينها هي التي تشكل بنية الرواية: فالحروف هي ذكرياته مع الشيخ الضير معلم القرآن والجروح هي مشاهد التعذيب التي تعرض لها البطل الراوي أو أصدقائه أو الشعب الجزائري والآيات هي التي كان يحفظه إياها معلم القرآن والسورات هي سورة البقرة التي رفض أن يكتب منها الآية التي تتكلم عن الحيض- تضامناً مع أمه كما يقول- والأموات هي تلك المشاهد التي تتحدث عن موت أمه وكيفية غسلها بماء طهور وأخيراً الشعارات هي التي كان يكتبها هو وشمس الدين ابن عمه على سطح المنزل أو التي كان يكتبها غيره على الجدران والتي تندد كلها بالمستعمر وتمجد جبهة التحرير الوطني وتدعو لانتصار مولودية قسنطينة الرياضية.

وإذا تمعنا المقطعين السابقين المأخوذتين من الرواية يتضح لنا صراحة أن هذه الرواية تأخذ بقانون «الرواية الجديدة» التي ترى نفسها قراءة/ كتابة. وقد استعملت «معركة الزقاق» جملاً لها دلالتها الخاصة في هذا السياق حيث يقول «قرأت فيما

بعد كل ما كتب حول هذه المعركة وما صنف حول هذا القائد» (ص ١٠٤) ثم «كتبت الحروف والجروح والكلمات والآيات والصور والأموات والشعارات» (ص ١٨٢). واستعمال الكاتب لفعلي قرأت ثم كتبت له دلالة الاستثنائية التي تعكس وعيه بإنجازه الروائي الذي يعتبر قراءة/ كتابة. وهو بهذه الطريقة يزاوج بين الإبداع والتنظير. وقد خلق بذلك فضاءين متداخلين الفضاء الروائي / التخيلي / التاريخي وفضاء التناص المتشكل من ثقافات ورموز ونصوص مختلفة ومتنوعة.

بعد تحليلنا لمفهوم «الرواية الجديدة» باعتبارها قراءة/ كتابة يتعين علينا تحديد مستويات التناص في معركة الزقاق. إن هذا التحديد يتطلب قراءات عديدة وتأويلات مختلفة وهذه المستويات لا تقدمها الرواية معزولة أو منفصلة ولكنها تتداخل وتتفاعل ومنها ما هو متشكل نصياً مثل نصوص ابن خلدون ومنها ما هو غائب بالفعل وحاضر بالقوة وهذا النوع الأخير يعتمد على الذاكرة القرائية لكل قارئ وبالتالي فإن مستوى التأويل فيه يبقى في دائرة الافتراض.

ولأغراض دراسية اقتضتها ضرورات المنهج ارتأيت حصر المستويات التالية :

- المستوى التاريخي .

- المستوى اللغوي .

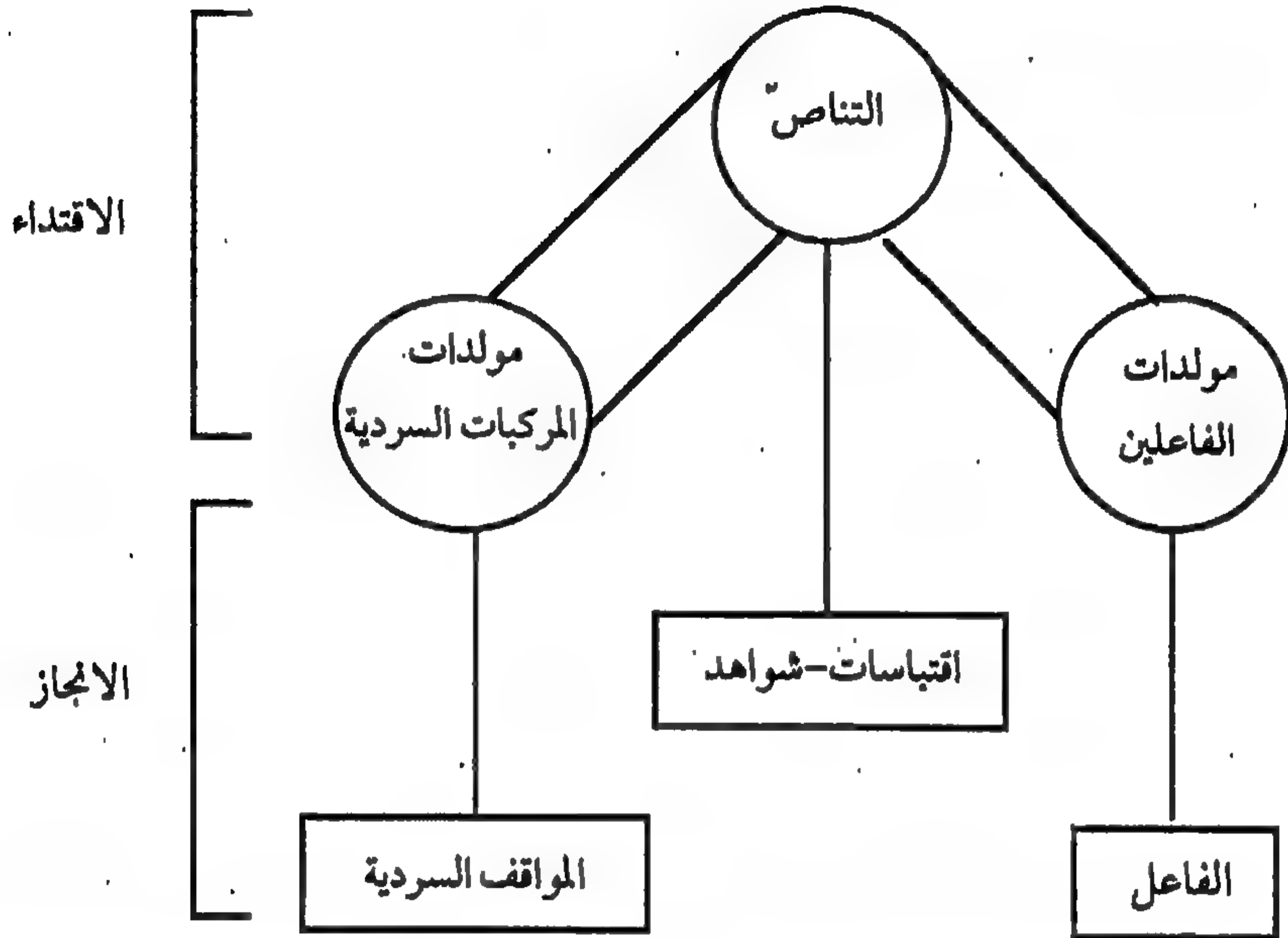
- المستوى المعرفي .

- المستوى الجمالي .

ويمثل كل واحد من هذه المستويات المذكورة أعلاه جانباً من قراءة «معركة الزقاق» دون أن نهمل دراسة علاقته بالمستويات الأخرى ثم ربطها بالبنية الكلية للنص الروائي .

وترى جوليا كريستيفا (١) أن دراسة التناص لا تتم إلا بعد دراسة مولدات المركبات السردية ومولدات الفاعلين وذلك لموضعة أهم الأجزاء الروائية ودراسة تحولاتها ضمن بنية النص المتحقق (ص ٧١).

ولتوضيح ذلك قدمت الشكل التالي :



ويعكس هذا الشكل العلاقات الموجودة بين التناص كصيغة من صيغ الاقتباس وتنظيم الشواهد وشذرات النصوص اعتماداً على مولدات الفاعلين - Ac- tants ومولدات المتتاليات السردية . وهذه المولدات هي التي تمثل مستويات الدراسة التي نحاول ممارستها على نص الرواية .

(١) J. Kristeva: Le texte du roman p. 71.

*- المستوى التاريخي :

نعلم أن رواية معركة الزقاق «هي عمل روائي تخييلي بالدرجة الأولى الهدف منه تصوير مجتمع معين في مرحلة حضارية مخصوصة وهي كبنية تعتبر سرداً لمجموعة من الأحداث المفترضة والتخييلة أو التي حدثت حقيقة مع درجات في العدول عن الواقع . ولكن رواية «معركة الزقاق» اعتمدت على خلفية تاريخية متشكلة من مجموعة من النصوص المنجزة قبل النصّ الروائي المتحقق والتي تتحدث كلها عن الفتح الإسلامي للأندلس ، ولهذا نرى أن التاريخي والتخييلي يتداخلان ويتعانقان ويحاول الكاتب أن يعيد التاريخي إلى الروائي .

هذه الملاحظة تعطينا مشروعية طرح السؤال التالي : كيف يمكن تحويل النصّ التاريخي إلى نصّ روائي ؟؟ .

استناداً إلى الطروحات النظرية المتعلقة بعلم السرد يمكن أن نجيب كالتالي :

- عزل النصّ التاريخي عن الأنساق الاجتماعية والحضارية التي ولد فيها وربطه بأحداث أخرى وجعله يتفاعل معها .

- ربطه بسياق سردي تتحكم فيه السببية الجمالية ، لأن النصوص التاريخية لا تقدم منفصلة عن النصوص الروائية والأحداث السردية وبهذه الطريقة يفقد التاريخ خاصية التتابع والسببية المنطقية .

- جعله حياً داخل شبكة من العلاقات الجديدة ، لأن ما يربط النصّ الروائي بالنصّ التاريخي ليس هو المناسبة ولكنه السياق الجمالي .

ونصّ «معركة الزقاق» يعتمد على التقنية الطباعية كوسيلة لتحديد المستوى التاريخي إذ أن كل نصوص ابن خلدون حول الفتح الإسلامي للأندلس وكذا خطبة طارق بن زياد التي ألقاها أمام خليج الزقاق يوضع تحتها خطٌ ليميزها عن تعاليق الأستاذ ابن عاشور عليها أو محاولة طارق ترجمتها إلى الفرنسية .

ويبرز المستوى التاريخي خاصة من خلال نص خطبة طارق بن زياد التي جاءت مقاطع منها متفرقة في أجزاء عديدة من الرواية، وقد جاءت هذه الخطبة تقريباً كاملة في (ص ٧٢-٧٣) وهي الخطبة المشهورة: أيها الناس: أين المفر؟ البحر من ورائكم والعدو أمامكم.

وكذلك بالنسبة لكتاب الصلح الذي كتبه طارق بن زياد ليوليان القوطي (ص ١٦٩-١٧٠). هذا إضافة إلى نص ابن خلدون حول فتح الأندلس وعلاقة طارق بن زياد بأميره موسى بن نصير.

من خلال هذه النصوص يعمد الكاتب إلى تفكيك عناصر التاريخ وبالتالي فإنه يقوم بنقد الفكر التاريخي وتبيان انحرافات وانزلاقاته. ولعل الذي وجه طارق البطل الرأوي هذه الوجهة هو الأستاذ بن عاشور الذي كان يحذر الأطفال وهم في المدرسة «التاريخ يا أولاد، «إياكم والتاريخ... جهنمي هو يا أطفال» (ص ٤٥) ومن هنا بدأ هذا المراهق، طارق بتفكيك عناصر التاريخ وخاصة ما يتعلق بالنصوص التي تتحدث عن فتح الأندلس.

ونرى أن الأستاذ بن عاشور يشك في خطبة طارق ويقول: «علينا أن نرتاب أولاً في نسبة هذه الخطبة إلى طارق بن زياد وثانياً في مناسبة إلقاء هذه الخطبة من قبل طارق. إذن النسبة والمناسبة يا أولاد... ولم يذكرها ابن عبد الحكم ولا البلاذري وهما أقدم رواة الفتوحات الإسلامية» (ص ٩١).

إن الأستاذ بن عاشور يقوم بعملية مزدوجة الأولى هي تفكيك عناصر التاريخ وقد اعتمدت على العقل وقد اتبع المنهج الشكّي للوصول إلى الحقيقة مصطنعاً المنطق الديكارتي المركب من مقدمتين: الأولى الشك في النسبة والثانية هي الشك في المناسبة معتمداً على نفي القضيتين بالاستشهاد بالبلاذري الذي لم يذكر هذه الخطبة.

هذا التعامل الجديد مع التاريخ بتفكيكه ونقده أحدث صدمة لدى الأطفال
«قال أحدنا: ولماذا حفظناها إن هي مزعومة؟ قال الأستاذ: احرص يا بليد. إنما
لجمالها وروعة بلاغتها وأسطوريته لا تزيدها إلا قوة وأهمية» (ص ٩٢).

إن هذه الصدمة التي أحدثتها طريقة الأستاذ ابن عاشور في سرد التاريخ
جعلت البطل يتساءل في حيرة: «لماذا التاريخ هكذا؟ وهل لا بد أن يكون مزيفاً،
رهيفاً، مغشوشاً؟» (ص ٩٩) وأمام هذه الحيرة نجد أن صديقه كمال يمارس نوعاً من
النقد الساخر على خطبة طارق بن زياد ويقلب وضعيات الجنود والعدو والبحر،
يقول: «أعلم أن طارقك هذا لم يقل قط البحر من ورائكم والعدو أمامكم ولا حتى
العدو أمامكم والبحر من ورائكم، خرافة» (ص ٥٥) وهكذا يتفق كمال مع الأستاذ
كمال بن عاشور أن هذه الخطبة موضوعة من قبل آخر غيره، وقد استعمل الأستاذ
كمال بن عاشور صفة «أسطورية» أما صديقه كمال فقد استعمل «خرافة». وبهذا
فإنه يرى أن التاريخ مجرد أسطورة وخرافة.

هذه الطريقة في نقد التاريخ هي نفسها طريقة ابن خلدون الذي يقول
عنه علي أومليل (١):

«إن ابن خلدون وهو يرفض الإسناد منهجاً للتاريخ يخرج عن تقليد متداول
منذ قرون ويرفع مفهوم التاريخ إلى قوانين التاريخ والمجتمع (طبائع العمران) يعني
وضع حد لاستنساخ لا ينتهي لأنماط السرد والخبر» (ص ٦). ومن هذا المنطق فإن
الراوي - مثله مثل الأستاذ بن عاشور - ولتأكيد نسبة الخطبة الشهيرة التي ألقيت أمام
خليج الزقاق، يبدأ البحث في نسب طارق بن زياد وينقله عن المصادر القديمة «ومن
الغريب أن الرواية الإسلامية لا تحدثنا عن طارق بشيء قبل ولايته لطنجة، بل إنها
تختلف في أصله ونسبته، فقليل هو فارسي من همدان، كان مولى لموسى بن نصير،
وقيل إنه من سبي البربر، وقيل أخيراً إنه بربري من بطن من بطون نفزة (راجع البيان
المغرب للبلاذري) وهذه أرجح رواية وقد تم إيرادها في هذا الكتاب بطريقة
مفصلة: وهو طارق بن زياد بن عبد الله بن ورفحوم بن نيرغاس بن ولهاص

(١) علي أومليل: الخطاب التاريخي - ص ٦ - مركز الإنماء القومي - بيروت (٢).

ابن بطوثة بن نفرا» (ص ٦٧) ويأتي الأستاذ بن عاشور ببعض الأدلة التي تناقض أقوال بعض المؤرخين : «وهو بربري لم يكن عريقاً في العروبة والإسلام والظاهر أنها من إنشاء بعض المؤرخين المتأخرين صاغها على لسان طارق مع مراعاة ظروف الزمان والمكان» (ص ٩٩ + ص ١٠٣) وبهذه الطريقة فإن بن عاشور لا يكتفي بتفكيك التاريخ بل ينقده ويعمل على إنتاج تاريخ أكثر واقعية .

هذه الالتباسات التي عانى منها التاريخ العربي والإسلامي هي التي جعلت سيد قطب^(١) يقول : «التاريخ في المصادر القديمة نثار من الحوادث والوقائع والحكايات والملح والخرافات والأساطير والروايات المتضاربة والأقوال المتعارضة» (ص ٤٢) وبهذا فإن سيد قطب يدعو إلى إعادة بناء التاريخ وكتابة تاريخ أكثر واقعية .

وهكذا، فإن نفي طارق من السياق التاريخي وإجباره على الاختفاء يغني الإعدام التاريخي والرمي بالرصاص . ويبدو من خلال نص الرواية أن الذي خطأ أول خطوة في هذا الاتجاه بسبب الغيرة هو الأمير موسى بن نصير الذي أمر بوقف زحف طارق وتوغله عندما وصلته أخباره .

إن أمر موسى بن نصير بإيقاف الزحف هو أمر بوقف القصة وتحويل التاريخ وتحريفه وكبح الخطاب . إن الأمر بالتوقف عن التوغل في الأندلس هو أيضاً أمر بالكف عن الحركة .

إن الجملة الفعلية (فحركته الغيرة) التي استعملها ابن خلدون في سياق حديثه عن موسى بن نصير تعني الحركة باتجاه فعل مضاد . الغيرة من التغيير والتغير جاءت مقترنة بالحركة من أجل الحصول على قيمة معينة . إن الغيرة في هذا المجال هي التغير وهي الحالة المولدة لمجموعة من الحالات وردود الفعل .

(١) سيد قطب : في التاريخ . . فكرة ومنهج ص ٤٢ . دار الأندلس .

وتقوم هذه الجملة (فحركته الغيرة) بدور الهاجس المحرك الذي يقول عنه الراوي :

«كل شخص يمتلك صورة ذهنية واحدة، فريدة من نوعها، تلعب دور الهاجس المحرك لكل حياته . . . وتكون هذه الصورة عادة غير موعى بها من قبل الإنسان الذي يبلى بها» (ص ٤٥).

ونلاحظ أن هذه الجملة تتكرر في كل مرة يأتي فيها الحديث عن خطبة خليج الزقاق أو عندما يداعب طارق البطل/ الراوي صديقه ويتهمه بأنه يغار منه . وعدد تواترات هذه الجملة في نصّ رواية «معركة الزقاق» يفوق عشر مرات (ص ١١-٤١-٥٨-٧٤-٨٦-١٠٣-١١٩-١٣٥-١٤٩ . . .).

«فحركته الغيرة» هذه الجملة استعملها ابن خلدون كصيغة احتجاج على عمل موسى بن نصير، وهي تأويل مجرد لاستراتيجية هذا الأخير في الفتح الإسلامي للأندلس لأنه ربما يكون هناك هدف آخر من وقف زحف طارق بن زياد الذي قد يؤدي إلى القضاء على جيوشه في حالة حدوث تحالفات صليبية ضده لأنه أصبح يهدّد استقرار بعض الممالك الأوروبية ويزعزع عروشها.

ومن خلال معاينتنا للمستوى التاريخي يتضح لنا أن النصّ الروائي/ التخيلي يتعامل مع التاريخ من خلال ذاتية معينة لأن الموضوعية- في نظره- تقدم التاريخ بأشكال مهشمة ذلك أن ما يصنع الأحداث التاريخية هو تشابك المواضيع والمواد التي تساهم في صناعة التاريخ وهكذا يكون الهدف من تفكيك التاريخ ونقده هو إزاحة الغشاء عن المناطق المظلمة فيه والكشف عن المسكوت عنه.

*-المستوى اللغوي:

إن الرواية شأنها شأن أنواع الخطاب الأدبي الأخرى إنتاج لغوي ولهذا فإن الممارسة السردية ممارسة لغوية بالدرجة الأولى . ولهذا نجد أن لغة رواية «معركة

الزّقاق» رواية ذات مستويات متعددة لأنها مركبة من نصوص مختلفة أخذت عن نشاطات متعددة وحقول متنوعة . إنها بهجة الكاتب أمام اكتشافاته للكلمات والنصوص والرموز اللغوية والثقافية .

إنّ هذه الرواية تمثل خميرة الكلمات وهو ما عبرنا عنه من قبل بالمولدات حسب مفهوم جوليا كريستيفا ، فالكلمات لا تكتفي بدلالاتها المعجمية أو مجرد الإحالة إلى حدث أو حالة معيّنين ولكنها تعمل كرموز بالمفهوم السيميائي وهي التي تمنح الرّأوي حرية التعبير والانتقال بين الرموز الثقافية المختلفة «خميرة الكلمات تضخم الأمور المنتشرة أمامه وهو مستلق على فراش الفضحية وكأن الكلمات كلها أصبحت الآن مكسورة، محوّة، مشطبة، مبعثرة، فتبقى معانيها مغلوبة، مشبوهة، ملبوسة إلى درجة أنها أصبحت لا تعني في نظره شيئاً. وصل به الأمر إلى مزاحمة الأشكال ولو كان الأمر ناتجاً عن مجرد انتشارها في حركيتها المتكررة» (ص ٩٧).

إن هذه الفقرة المأخوذة عن رواية «معركة الزّقاق» تعكس برنامجاً «لغويًا» متكاملًا في كيفية تعامل الرواية مع اللغة، فخميرة الكلمات هي هذه الرشاقة في توظيف الكلمات التي تصبح نصوصاً وفي كلّ مرة تتوالد وتتكاثر كاستعمال كلمة الغيرة أو «فحركته الغيرة أو اسم طارق أو الزّقاق التي يمكن أن تكون بؤراً مولدة للدلالات والمعاني وذلك بتضخيمها للأمور حتى تصبح فضيحة . ولكن رواية معركة الزّقاق شأنها شأن الرواية الجديدة لها طريقتها الخاصة في التعامل مع اللغة (وكان الكلمات كلها أصبحت الآن مكسورة) لأنها أعدت لمناسبات معينة ومواقف مخصوصة، لذلك فإن دور «معركة الزّقاق» مثل دور رواية «المماحي Les Gomme» لروب غرييه هو محو الروايات السابقة والصور والأشكال النمطية وتحطيم الانسجام والترتيب الذي تحافظ عليه الرواية التقليدية بكل شدة وضراوة.

وبهذه الطريقة فإن هذه الرواية تراوِغ الأشكال المتكررة لتأسيس شعرية روائية جديدة .

إن خميرة الكلمات هي المخزن اللغوي الذي تتكلم عنه الرواية «أهتف أو أرافق رجة ترتاح في هتك البلاغة التافهة والتاريخ المتبلد وانكسار المخزن اللغوي فعنفي الميمون تعلّمته يوم سرق أبي كراسي وتركني أحمل وحدي هذا الاسم الثقيل طارق (ص ١٢١-١٢٢) . ثم نفس المعنى نصادفه في (ص ١٢٦) .

إن هذا المخزن اللغوي هو الذي جعل ابن منظور يعاني «من جهل اللغويين المتحجرين والفقهاء المخلوقين بنقل أطنان المخطوطات على جمل شامخ ومأجور من الاسكندرية إلى بغداد حاملاً هذا اللسان العربي والدنيا حوله لا تبالي ولا تكثر» (ص ١٢٢) وهذا المخزن اللغوي هو الذي ساعده على عملية الترجمة التي كان والده (صاحب القرار) يطالبه كل مرة بها وينقل له نصوص ابن خلدون من العربية إلى الفرنسية .

إن طارق بن زياد مارس نوعاً من الإغراء على والد البطل / الراوي وفرض عليه -إعجابه ليس بالحدث التاريخي فقط ولكن باللغة بالدرجة الأولى وخاصة خطبته التي ألقاها أمام خليج الزقاق . وهذا ما جعله مفتوناً بترجمتها إلى الفرنسية والترجمة هي عشقه الأول كما لاحظ ذلك البطل الراوي : «إنه يعشق عملية الترجمة ونصوص ابن خلدون حول فتح الأندلس والرياضيات» (ص ١٣) وهذه الترجمة التي يقوم بها طارق تحت مراقبة والده نجد تمريناً منها في (ص ١٢) حيث يتجاوز النص العربي مع النص الفرنسي الذي ترجمه طارق .

إن عشق والد طارق البطل / الراوي للترجمة لم يتوقف عند نصوص ابن خلدون حول فتح الأندلس بل يمتد إلى نصوص سلوسته التي تتكلم عن حروب يوغرطة : «يقول أبي ترجم يا ولد . كان شغوفاً باللغات والتاريخ والتجارة

والرياضيات يحب الترجمة من اللغات القديمة . هاتنا يا ولد بنص سلوسته حول حرب يوغرطة» (ص ١٤٠) وبعد هذا الطلب يبدأ تمرين الترجمة حيث يُقابل كل كلمة عربية كلمة لاتينية .

وهذا الشغف باللغات والترجمة والرياضيات والتاريخ هو الذي يجسده ابنه طارق البطل / الراوي أثناء إعادة بنائه لذكريات الطفولة والمراهقة ، عندما «كان يتطلع ، في الصباح ، على ضجيج الأشياء وفرقة الأصوات ونحنحة العمة فاطمة . غاص في الفراغ ، اقتحمته الأشياء المغمومة ، الغامضة ، القاحلة ، المبهمة ، الممزوجة بشكل متزايد يجعله رهيف الحس والشعور» (ص ٩٦) .

فإذا كان الأب (صاحب القرار) يعشق الترجمة ويحب الدقة في اختيار الكلمات المناسبة سواء بالنسبة للغة المنقول عنها أو اللغة المنقول إليها ، فإن طارق وشمس الدين ابن عمه -يختلفان عنه . فشمس الدين يعمد إلى تكسير اللغة الفرنسية عن معرفة ودراية بينما طارق اتجه حبه إلى اللهجات واكتشاف عبقريتها .

إن لغة العدو (فرنسا) هي سلاح في وجهها ، لذلك فإن شمس الدين يكتب بها الشعارات لمحاربتها ، أو على الأقل لإشعارها بتدمره من وجودها على أرض الجزائر ، لذلك فإنه يعمد إلى «نحت شعارات على أرضية سطح بيت عربي Allgérie Vaincra بلغة العدو نفسه» (ص ٢٦) ولكنه إذا تعلق الأمر بسب فرنسا (تسقط فرنسا) فإنه يشوه الكلمات عمداً .

يقول طارق «صعدت إلى السطح فمحوت Abat La france وعوضتها بالعبارة الصحيحة Abas فراح شمس الدين ساخراً : كل هذا الاحترام الذي تبديه نحو لغة العدو إن هو دل على شيء فعلى أنك متواطئ معه» . (ص ١٦٥) . وهكذا نكتشف أن شمس الدين كان يكسر اللغة الفرنسية عمداً وليس عن جهل لقواعدها أو إملائها . و «كرر شمس الدين الخطأ الإملائي نفسه . كتب Abat La Fransse ، قلت : مابك أنت حمار إلى هذه الدرجة؟ قال : ولماذا تريد أن أكتب كلمة فرنسا كتابة صحيحة؟ قلت : الحق معك ، إنك لداهية» (ص ١٨٠) .

من خلال إجابة شمس الدين يتضح لنا وعيه السياسي المبكر بأن اللغة هي رمز سيادة أمة من الأمم وتحطيم اللغة الفرنسية له دلالة الكبرى عند شمس الدين وهي تعني التدمير الحضاري ورفض تعليم هذه اللغة هو رفض لتواجد أهل اللغة .

أمّا طارق فإنه بعد اهتمامه بالترجمة نتيجة الضغوط التي يمارسها عليه والده ، أخذ يهتم باللهجات باعتبارها لغة الشعب واكتشاف عبقريتها هو اكتشاف عبقرية هذا الشعب في التعبير وإبداعه داخل لغته لا داخل لغة المستعمر .

وهذا المستوى اللهجي نجده يتوزع على كامل مساحة الرواية ويعطيها نكهتها الخاصة لأنه يثبتها في الزمان ، أي فترة الحرب التحريرية الجزائرية ويثبتها في المكان أي من ناحية قسنطينة ومنطقة الشاوية وذلك لسببين :

الأول : هو أن قسنطينة تمثل فضاء الرواية وداخل هذا الفضاء تتشكل الأحداث التي صنعها البطل الراوي في طفولته ومراهقته ، وكذلك فإنه ينقل لنا الأحداث التي كان شاهداً عليها . ولهذا يريد أن يغطي للرواية طابعها الواقعي .

الثاني : إن منطقة البربر كانت جزءاً من مقاطعة قسنطينة ، ولأن طارق بن زياد (معبود أبيه) ينحدر من أصل بربري .

وفي هذا المنظور فإن الرواية تعطينا بلهجة عربية تلخيصاً عن كيفية مشاركة البطل مع شمس الدين ابن عمه وصديقه كمال كيف أعدموا بالسكين خمسة جنود من اللّيف الأجنبي . ويمتدّ هذا الحوار الداخلي الغريب كما تصفه الرواية من ص ٧٦ إلى ٨٠ وينقل خلاله شمس الدين التفاصيل الدقيقة - بنشوة غامرة - كيف دخل الأصدقاء الثلاثة إلى الحانة وافتعلوا السكر إلى أن قاموا بعمليتهم البطولية وإعدامهم - بالسكين لا غير - لخمس جنود من اللّيف الأجنبي .

وإذا كان طارق قد أفلح في الترجمة من العربية إلى الفرنسية تحت ضغط والده فإنه عجز عن النقل من العربية إلى اللهجة لأن لها نوااميس وقوانين تجعل

عبقريتها تختلف عن عبقرية الفصحى . يقول : « قالت أمي جاءوا على غرادة . ترجم هذا الانبهار أيضاً . ما عدا الأرقام . عشقي للغات بما فيها اللهجات العامية (على غرادة) والبربرية » (ص ٣٠) . إنه انبهار طارق أمام عبقرية اللهجة ، ولعله أيضاً انبهار الكاتب رشيد بوجدره أمام اللهجات واللغات ، وأعماله الإبداعية خير دليل علي ما نذهب إليه .

ونجد كمال صديق طارق البطل الرّاوي يخاطب طارق بن زياد بمראה بعد أن نهره موسى بن نصير وجردّه الأستاذ بن عاشور من خطبته البليغة ، وفي نغمة ودية وعميقة يتوجه كمال إلى طارق بن زياد بلهجة هي مزيج من البربرية واللهجة العربية : « ثخنك ، ثخنك . . . آشوا أقجون . . . لله درك أيها البربري . . . فلا خطبتك منك ولا انتصارك لك . أنت أقجون لا بطل . . . اثخنك . . . أقجون . . . لقد سقطت في الفخ أيها البربري » (ص ٩٨ و ١٠٤) .

هناك قضية أخرى - في هذا المستوى - التي يجب الاعتناء بها وهي ما يسميه اللغويون بالتداخل اللغوي ، وهي ناتجة عن إعجاب البطل باللهجة العربية لذلك نجده في أكثر من موضع يحاول ردّ بعض الكلمات العامية إلى أصولها الأولى ، يقول : « الزوخ والفوخ ، زاخ يزبخ زبخاً وزبخاناً جار ظلم تفاخر تبتجح كلمة عربية قحة ماتت فقط لاستعمالها في العامية » (ص ١٢٦) . وكذلك في فعل خزر : « خزر هي أيضاً كلمة عربية . قال ابن منظور في هذا الصدد : خزر ، يخزر ، خزرأ نظر بمؤخرة عينه وتداهى ، وخزر الرجل هرب . إنه نفس المعنى » (ص ١٦٥) .

هذه الكلمات التي يعتقدها القارئ عامية يرجعها الرّوائي إلى أصولها الفصيحة ، كما يحاول أيضاً أن يطبق الميزان الصرفي على بعضها الآخر وهي نفس المحاولة ترمي إلى الهدف نفسه . يقول الرّاوي : « ولكن عدني يا صديقي أنك تارك هذه الربطة (ربطة العنق) الزّهاقة ، الزعاققة ، البرّاقة ، ماعليش كله على وزن فعال . . . للمبالغة » (ص ١٤٩) .

كل هذه المستويات اللغوية التي تستعملها الرواية هي دليل على حب طارق للغات وعشقه للهجات ، وهي بالإضافة إلى كونها تحدد مستويات التخاطب بين الأفراد وتنعكس مستواهم الثقافي والاجتماعي ، فهي تعطي للرواية طابعاً بوليفونياً (متعدد الأصوات) يقربها من التركيب الموسيقي السمفوني .

وهناك صوت آخر يظهر على هذا المستوى وهو صوت الجرائد - الفرنسية خاصة - ويعكس قلقها وخوفها في بداية الحرب التحريرية الجزائرية . إذ بعد أن قام طارق وصديقه بقتل الجنود الخمسة «عنونت الجرائد في اليوم التالي أن الجيش الفرنسي قد أباد عصابة من الخارجين عن القانون إبادة تامة un groupe» (ص ٣٠) de Hors - la - loi Anéonti وهذا لامتنعاص هزيمتها من جهة ولإيهام الفدائيين أن قوات المستعمر قد قامت بحملة انتقامية . واستعمال الجرائد الفرنسية لعبارة «الخارجين عن القانون» دلالة لعدم الاعتراف بشرعية الثورة الجزائرية .

وبطريقة تشكيلية يقدم لنا الراوي عناوين لجريدة قديمة أخرجها من درجه ، ويتبع طريقة طي هذه الجريدة ففي (ص ٩٩) يقدم لنا وجه الجريدة العلوي :

-لم أقتل السيدة بيرون . . .

-موجة الإرهاب . . .

-ضيعة الملكة . . . (النص بالفرنسية) .

وأدار الوجه السفلي للجريدة المطوية (ص ١٠٩) وقرأ النصف التالي من العناوين :

- . . . صرخت «سيلفي بول» .

- . . . تحوم حول الجزائر .

- . . . «جينا لولو بريجيديا» (النص بالفرنسية) .

ثم بعد ذلك يطلب الجريدة من صديقه «أخرجها من جديد من الدرج ، بحذر وعناية وكأن الأمر يتعلق بمخطوط نادر عريق في القدم : فتحها أمام وجهي وهو يمسك طرفيها بيديه . قرأت :

لم أقتل السيدة بيرون صرخت «سيلفي بول».

موجة الإرهاب تحوم حول الجزائر.

ضيعة ملكة إنجلترا: «جينا لولوبرجيدا». (ص ١١٢) النص بالفرنسية.

وهذه الشعرية في التقطيع تحاول أن تحاكي حركة طارق في تناول الجريدة وقراءة عناوينها، كما أنها في الوقت ذاته تعطينا أدلة عن تاريخ صدور هذه الجريدة وتضع الرواية في سياق تاريخي محدد.

وتقدم لنا الرواية عنواناً آخر من عناوين الجرائد الصادرة آنذاك وكلها تهدف إلى تخويف الشعب الجزائري والتشكيك في شرعية ثورته منها: «نحن هنا في أرض فرنسية وسنبتن ذلك» (ص ١٣٢) وقد جاء هذا العنوان في شكل تهديد.

وصوت الجرائد هذا، بالإضافة إلى وظيفته البوليفونية، فإن له وظيفة أخرى تعكس صوت الآخر وبالتالي نظرتة إلى الثورة الجزائرية وموقفه منها.

وهناك تقنية أخرى حاول بها الراوي أن يوظف روايته من وجهة نظر الزمان بالإضافة إلى محاولته لتركيب تاريخ الثورة الجزائرية وخاصة في بداياتها الأولى. تتمثل هذه التقنية في توظيف الشعارات المكتوبة على الجدران.

ومن وجهة نظرية فقد استعملت مدرسة الحوليات Les Annales هذه الطريقة في كتابة تاريخ منطقة معينة أو فترة زمنية محددة من خلال دراسة الشعارات المكتوبة على الجدران التي تعكس اتجاهات اجتماعياً معيناً أو تياراً فكرياً محدداً، وعلى مستوى الإبداع نجد أن الربيعي قد استعملها في إحدى رواياته وذلك لإعادة كتابة تاريخ الأحزاب وصراعها من خلال كتابة الشعارات على الجدران.

وهذه الشعارات المكتوبة على الجدران كتبت كلها باللغة الفرنسية. أما مضمونها فكله وطني. يحيا الشعب الجزائري (ص ٣١) وتسقط فرنسا (ص ٥٦) وتحيا مولدية قسنطينة MOC (ص ٥٧) وتحيا جبهة التحرير الوطني وتحيا المولودية (ص ٥٩) وتحيا الجزائر وجبهة التحرير الوطني ستنصر (ص ٧٧) و«الجزائر حرة»،

كتبها شعارات بلغة العدو نفسه» (ص ١٦٥) . . . عدا شعار واحد كتب بالفرنسية ويحتوي على مضمون غرامي :

«جاكلين أين أنت يا حبيبتى؟» (ص ٢١).

وكتبت هذه الشعارات كلها بلغة العدو نفسه كما تقول الرواية لأنها موجهة أصلاً إلى فرنسة وتعكس رفضها لوجود الاستعمار وتعلقها بمطلب تحرير الجزائر . وهي طريقة المهمشين والمقموعين في التعبير عن أحلامهم ورؤاهم وسخطهم وغضبهم . وبهذه الطريقة فإن رواية «معركة الزقاق» تجعل من المدينة نصاً تاريخياً مفتوحاً خاصة وأن الجدران كلها قد اكتسحتها عشرات الكلمات المنقوشة وهي عبارة عن خليط من الشعارات السياسية والرياضية وحتى ، في بعض الأحيان الغرامية» (ص ٢١) .

ويرى أن وظيفة هذه الشعارات المكتوبة على الجدران لها وظيفة تاريخية وأركيولوجية لأنها تحاول القبض على تلك اللحظات الهاربة وتجمدها . تقول الرواية : «وكانها (الأيدي) اجتهدت ما في وسعها لتترك للأجيال التالية ليس فقط آثاراً عما كان يساورها في ذلك العهد بالذات ، بل مجموعة من الحفريات الحقيقية الفائضة عما هو مخف من قلق وطموح وازدراء وسمو الخ . . .» (ص ٢١) . فوظيفة هذه الشعارات -حسب الرواية- هي وظيفة تاريخية بالإضافة إلى كونها وسيلة للتعبير عن إجلاء المخفي وإبراز المسكوت عنه ، وبالتالي فإن لها وظيفة تاريخية ووظيفة نفسية -اجتماعية إضافة إلى اعتبارها وسيلة من وسائل الاتصال والتبليغ .

* المستوى المعرفي :

هذا المستوى من الخطاب يبدو جديداً على الرواية العربية ، فإذا كانت النصوص الإنسانية تاريخية أو جمالية قد وظفت بكثرة خاصة في رواية «الوقائع الغريبة لاختفاء أبي النحس المتشائل» لأميل خبيبي حيث يظهر التناص (المستوى

التاريخي خاصة) بشكل حادّ، فإنّ توظيف المستوى المعرفي والخطاب العلمي يعدّ نادراً جداً، ويمثّل هذا المستوى ممارسة عشق الرأوي للرياضيات وحلّ المعادلات الرياضية بالإضافة إلى النصوص التاريخية التي هي خطابات علمية بالدرجة الأولى.

ولكي يبرهن البطل عن حبه للرياضيات كما جاء في أكثر من سياق في الرواية فإننا نجد معادلة من الدرجة الثالثة: $x^3 + 3x^2 - 3x - 1 = 0$ تتكرّر في كل مرة يذكر فيها طارق حبه للرياضيات أو عندما يطلب منه والده حلّ المعادلات وقد تكرّرت هذه المعادلة خمس مرات: ص ١٦-٢٧-١٨٣-١٧٧ و ١٧٥ وأعطى بعد ذلك حلها الكامل والصحيح في ص ١٥٦ مع إعطاء ال-P (كثير الحدود) أي Pol-ynomes والنتيجة الذي هو $x=1$ غير أن السطر الرياضي الذي جاء بعده يعتبر من وجهة نظر الرياضيات غلط لأن $x=-2-3$ يساوي في الحقيقة -5 أي يصير $x=-5$ وفي الواقع فإن $x=1$. وحول هذه المعادلة أعطى الخطوات المنطقية التي يجب اتباعها.

وهناك معادلة جبرية أخرى هي $(x^3 + 3x^2 - 3x - 1 = 0)$ وبهذه الصيغة فإن هذه المعادلة تخالف الكتابة الرياضية التي من أهمّ قواعدها عدم تتابع إشارتين (إشارة الزيادة أو النقصان والقسمة والضرب) أو انتهاء الجملة الجبرية بإشارة، بل يجب أن تنتهي بعدد وعليه تكون الكتابة الصحيحة للمعادلة كالآتي $0 = (-1) - 3x - 3x^2 - 3x^2 - 3x^3$. وهذه المعادلة تكررت مرتين في ص ١٣ و ٢٩.

وهذه المعادلات قد تصدم القارئ التقليدي الذي تعود على التعامل مع المثالات والأخيلة، ولكننا إذا وضعناها في سياقها الطبيعي داخل نصّ الرواية فإننا نعتبرها أصداً للممارسات المعرفية التي كان يقوم بها البطل أثناء طفولته ومراهقته، وأنها تشكّل جزءاً من ذكرياته.

إنّ المستوى المعرفي في هذه الرواية يمثّل جزءاً هاماً من المستوى التاريخي ذلك

وكل ما رافق هذا الفتح من التباسات وخفايا لا يعرفها إلا من تبحر في معرفة تاريخ هذه الفترة .

وإذا كنا قد رأينا من قبل كيف «يستعرض» الراوي مقدرته على حلّ المعادلات الرياضية من الدرجة الثالثة، فإننا نراه أيضاً يستعرض ثقافته الأدبية والتاريخية، وتعكس كلها هذا الافتتان باللغة . «يقول : هل تعرف من صنّف لسان العرب ؟ أقول محمد بن مكرم علي بن أحمد الأنصاري الإفريقي ثم المصري جمال الدين أبو الفضل بن منظور، كان ينسب إلى ربيعة بن ثابت الأنصاري ولد سنة ٦٣٠ هجري في المحرم وسمع من ابن المقير ومرقض بن حاتم وعبد الرحمن بن طفيل ويوسف بن الخليل وغيرهم . وعمرّ وكبر وحدث فأكثر وأما عنه وكان مغرّياً باختصار كتب الأدب المطوّلة فاختصر الأغاني والعقد والذخيرة ونشوان المحاضرة ومفردات ابن البيطار والتواريخ الكبار» (ص ١٧٥ / ٧٦) وهذا النصّ الذي يسرد حياة ابن منظور ونسبه وتراثه يبدو ظاهرياً لا علاقة له بنصّ الرواية ولكنّ الراوي بصفته هيئة سردية تربط بين النصوص المختلفة من حيث التكوين أو الطبيعة، جعلت منه هذه الهيئة جزءاً من ذاكرة النصّ الروائي .

وينتقل الراوي من الحديث عن المنمنمة إلى تثبيت خطبة طارق بن زياد التي ألّفها أمام خليج الزقاق كاملة «والتي اعتبرها المؤرخون منذ قديم الزمان نموذجاً» «للفصاحة والبلاغة والحماس الحربي : أيها الناس أين المفر؟ البحر من ورائكم والعدوّ أمامكم . . .» . (ص ٧٢-٧٣) . وكذلك يثبت الراوي نسخة (كتاب الصلح) الذي كتبه طارق بن زياد ليوليان القوطي «(ص ١٦٩-٧٠) وهناك الكثير من المواقف التي يتخذ فيها الكاتب البطل كوسيلة لتثبيت نصّ تاريخي محكوم باشطراتاته وملابسات ظروف كتابته، كما أن البطل هو وسيلة من وسائل تثبيت الخطاب العلمي المتعلق بالتاريخ، حيث يمرّ من الخطاب الروائي التخيلي إلى

الخطاب العلمي كما نرى في السياق : «تفاقم الجوّ داخل السيارة قال طارق : هذه عافية وإلاّ نار تقول باب جهنم تحلّ على مصراعيه . قلت في أي يوم بالضبط غزا طارق بن زياد جبل الفتح هذا؟ أجابني : يوم الاثنين الخامس من رجب سنة ٩٢ هجرية الموافق ٢٧ أبريل ٧١١ ميلادي بالتدقيق» (ص ١١٥-١٦) . ثم يأتي على ذكر أسماء المؤرخين أمثال البلاذري ، ابن قطية المقري ، ابن عبد الحكم ، ابن الأثير ، ابن خلدون ثم على آرائهم حول نسب طارق بن زياد وآرائهم حول فتحه بلاد الأندلس ومدى صحة خطبته التي ألقاها أمام خليج الزقاق .

وهذه المعلومات التي نجدها متشرة على مساحة النصّ الروائي تشكل المستوى المعرفي وتؤكد ما ذهبنا إليه أن الرواية الجديدة هي قراءة/ كتابة وأن الكاتب يعيد كتابة النصوص التي قرأها حرفياً ، وهي نوع من المحاكاة الساخرة من هذه النصوص . كما أن هذا الاقتباس يكون في بعض الأحيان طويلاً إلى حدّ الازعاج كما نلاحظ ذلك على نصّ خطبة طارق بن زياد الذي تكررّ عدة مرات ، رغم أننا حفظناها منذ طفولتنا . والهدف من ذلك كما أتصور هو إحداث هزة في البنية الذهنية وتحويلها من مجرد الإعجاب والطرب وبالتالي الهروب إلى دفء الماضي إلى تأمل هذه الخطبة وملابساتها سواء نسبتها إلى طارق أو المناسبة التي قيلت فيها .

*المستوى الجمالي :

داخل هذا المستوى يتمفصل الحديث عن المنمنمة التي تصوّر وقوف أول الفاتحين المسلمين أمام خليج الأندلس وهذا لعلاقتها المباشرة بمضمون الرواية . ثم هناك لوحات أخرى بالإضافة إلى بعض التعابير الشعرية . وهذه المنمنمة تلعب دوراً مساعداً في توضيح بعض القضايا التاريخية ومن خلالها يحاول الراوي أن يقوم بتحليل دقيق علمي إلى أبعد حدّ لفنّ المنمنمة معتمداً على ثقافة تشكيلية مبيّناً أهمّ التقنيات البلاستيكية وكيفية تعبيرها .

ولكن كيف وصلت هذه - إلى الرواية وما علاقة الرسم بالتخييل؟ وما هو مصدر هذه المنمنمة؟ وما هو شكلها؟ وكيف تتم دراستها وإعطاء التفاصيل الدقيقة بشأنها؟

الإجابة عن هذه الأسئلة يقرها لنا النص الروائي نفسه . والجواب الذي يبدو من باب البديهيات أن العلاقة بين المنمنمة والرواية تتبدى على مستويين : المستوى المضموني لأن كليهما يتحدث عن فتح طارق بن زياد للأندلس والمستوى الثاني وظيفي إذ أن كلا من الرواية والمنمنمة وسيلة من وسائل الاتصال مع اختلاف أدواتهما .

في البداية يجب أن نتعرف على مصدر المنمنمة . إن مجرد وجودها أثار مجموعة من التساؤلات لدى الطفل طارق الذي بدأ يبحث عن مصدرها ويؤرقه السؤال حتى تبدو بالنسبة له مجرد خيال . يقول : «من أين أتت؟ أين هي؟» قد تكون مجرد تصور ذهني « (ص ٩) ولكنه عندما يكبر ويعي محيطه يعرف أن والده هو الذي أحضرها وعلقها على الجدار لأنها تمثل جزءاً من انتصارات نموذج المثالي طارق بن زياد ولها قيمة لا تقل عن قيمة نصوص ابن خلدون ، لأن هذه المنمنمة تتعلق «بمفاخر وصنائع معبوده الذي فتنه منذ صباه فلم يكتف بشراء هذه المنمنمة الرائعة بأموال باهظة ، بل سمّاني به يوم ولادتي» (ص ١٠٤) ، وهكذا نكتشف مصدرها ، أي أن والد طارق هو الذي اشتراها إعجاباً بقيمتها الجمالية ولما ترويه من بطولات «معبوده» كما يقول الراوي .

يمكننا أن نتساءل أيضاً من هو صاحب هذه المنمنمة ، أي من الذي رسمها ، إن التاريخ لم يذكره إنه «رسام مجهول قد أتى به طارق لاصطحابه أمام هذا الزقاق قبل

عبوره من قبل السبعة أو العشرة آلاف مقاتل» (ص ٧١) ولعلّ هذا ما يزيد هذه المنمنمة قيمة لأنها تقبض على نبض التاريخ دون أن تعلن عن هويّة هذا الذي يحاول أن يمسك بتلك اللحظات الهاربة والتي تصنع الحدث لذلك فإن والد طارق البطل الرّاوي قد أعجب بها أيّما إعجاب «فعلّقها على جدار المكتب، وأرادها نموذجاً لبطولة العرب والمسلمين ورمز الشجاعة» (ص ٧٤) وبما أن هذه المنمنمة قد تحوّلت من مجردّ تعبير جمالي عن موقف تاريخي محدّد إلى رمز وذلك بسبب قيمتها التاريخية، صارت «تصدّر المكانة المرموقة من أحد جدران المكتب الذي يغلق الأب نوافذه في فصل الصيف منعاً من تسرّب الحرارة إليه . . .» (ص ١٠١)، إنها «المنمنمة نفسها التي احتفظ بها الأب على الجدار المقابل لمكتبه، وهي الصورة التي تمثل طارق بن زياد وأعدائه وهم واقفون أمام سور الزقاق قبل نشوب المعركة الحاسمة ضدّ القوط» (ص ١٠٢).

بعد بحثنا في أصل المنمنمة يتعيّن علينا أن نبحث في طبيعتها، أي ما هو شكلها وما هو لونها وكيفية تعاملها مع الألوان. ظاهرياً يبدو أن اللون الأصفر هو الطاغى على المنمنمة، وذلك لأسباب تتعلق بنفسية الرسّام المجهول ونظراً لظروف الموقف التي اقتضت ذلك:

«أمّا اللون الأصفر فيطغى على غيره من الألوان التي تشتقّ منه باستثناء بعض البقع الحمراء القانية اللّامعة، هنا وهناك والمبعثرة في تلك المساحة الصغيرة حيث تركّزت تلك الفرقة المكوّنة من عشرة فرسان راكبين خيولاً أصيلة . . .» (ص ٨) وفي مقطع آخر يقول الرّاوي:

«أمّا اللون الأصفر فقد كان يسيطر على سائر الألوان في المنمنمة العتيقة التي لا تبرح معلقة على الجدار المقابل لمكتب الأب . . .» (ص ١٣٦)، ولكن بتقادم الزمن أصبحت هذه الألوان «فاترة بعض الشيء، أكروماتية، صبغية وغير لونية، وكأنها غطست في المياه بعد نهاية عملية الرسم هذه، مباشرة» (ص ١٣٧+ص ٩).

وهكذا نرى أن اللون الأصفر هو الطاغى على المنمنمة كما هو الحال بالنسبة للرافعات التي تعمل في الورشة المقابلة لعيادة طارق، وكذلك كل الشعارات التي كتبها طارق مع ابن عمه شمس الدين كلها كانت بالطباشير الصفراء «قلت: لا تستعمل إلا الأصفر، فهذا لوني.» (ص ٨٣). ومن هنا يمكن أن نستخرج العلاقة بين المنمنمة/ اللوحة والرموز الأخرى الطباشير بعدها تقوم بتشكيلات بلاستيكية والرافعة. فهذه الرموز تشترك في كونها كلها يطفى عليها اللون الأصفر ثم إنها أدوات للحفر والتثبيت ولكن هذه الرموز تشير (أو تعبر) إلى أزمنة مختلفة: المنمنمة: فتح الأندلس-الطباشير: طفولة البطل الراوي-الرافعات: حاضر البطل الراوي ومنتهم كهولته.

ولكن ما دلالة اللون الأصفر؟ حسب علم نفس الألوان «فإن الأصفر يدل على أن الإنسان دوماً يقظ ويسعى إلى شيء ما لا يعرفه بدقة، وهو الأول دائماً في مد يد المساعدة لمعارفه وأصدقائه» وحسب ابن سيرين فإن «الأصفر يدل دائماً بالنسبة للرجل على همٍّ وغمٍّ» (١).

وهكذا نكتشف أن العلاقة بين هذه الرموز الثلاثة تتعدى كونها علاقة شكلية بل هي علاقة تتجه نحو العمق لأن اللون الأصفر يوحد بين الرموز الثلاثة، وهو حالة المحنة:

-محنة طارق بن زياد أمام خليج الزقاق.

-محنة شمس الدين وطارق أمام ضابط الاستنطاق وجيوش المستعمر.

-محنة طارق/ البطل الراوي أمام رافعات الورشة.

إن ما تقوم به الرواية هو دراسة سينوغرافية للوحة، وبالتالي فإنها تقوم بممارسة نقد تشكيلي حقيقي عليها، ومن خلالها تتعرف على ثقافة الراوي/

(١) محمد بن سيرين: تفسير الأحلام-ص ٢٢٢-دار الهدى، عين مليلة.

الروائي في هذا المجال ومدى تحكمه في اللغة البلاستيكية ودقة ملاحظاته . ونرى أنه على مدى أربع صفحات يعطينا تفاصيل "Détails" عن هذه اللوحة فيعطينا عدد « الجنود (عشرة) وعدد الرّايّات (خمس) ويقدم تفصيلاً لكل راية معتمداً الطريقة العلمية في التصنيف : أولاً ، ثانياً . . . ثم يلاحظ ثلاثة أعلام يرفع كل واحد منها أحد الضباط من أعوان القائد الفاتح ، ثم آلات الموسيقى أربع أم ثلاث ذلك أن الطبل كان يحتوي على جزئين . وبالنسبة لعدد الأحصنة فيلاحظ المشاهد بكل سهولة أن عددها يتجاوز عدد الفرسان (عشرة) وهي (الأحصنة فلماذا هذا الفارق في العدد؟ هناك افتراضات كثيرة : ١- لعلّ هذين الفارسين قد وقعا -٢- قد قتلوا في معركة سابقة -٣- لم يرهما الفنان -٤- ذهباً للصلاة أو لاستراحة -٥- . . . (ص ٣٧-٤١) وهي كما نلاحظ طريقة علمية في تفكيك عناصر اللوحة والإحاطة بكل تفاصيلها وجزئياتها وبالتالي تفجير مساحتها . ويواصل البطل الرّاوي دراسته للمنمنمة : «أمّا طارق فكان يظهر راكباً فرسه في الصفّ الرابع . . . وقد ظهر أفراد الكوكبة متكلفين بعض الشيء ، متجمّدين ، متحجّرين ، متحذرين . . . اهتمام الرسّام وإعجابه بالخيل . . . » (ص ١٠٥-١٠٦) ويواصل الرّاوي تحليله للمنمنمة مركزاً هذه المرّة على دراسة الرّايّات ويحاول أن يربط ما هو مكتوب على هذه الرايات بخطبة طارق بن زياد مستعملاً نفس الطريقة في التدرّج في التحليل ، ولعلّ المقطع الأكثر تعبيرية هو : «سادساً : على شمال المنمنمة عدّة رايات مختلفة الألوان والأشكال ، مطوية الأقمشة وكأنه بسبب هبوب رياح عاتية . . . فتلعب دور الحافز النموذجي فتكون كالتالي : (أين المفرّ؟) + (وإن لم تنجزوا لكم أمراً ، ذهبت ريحكم . . .) » (ص ١٠٨-١٠٩) وهذه الطريقة كما نرى هي طريقة علمية في التعامل مع الموادّ الجمالية والتعبيرية ثم بعد ذلك يعود إلى دراسة تفصيلية لشكل الرّايّات ، ونوعية مادتها ، وما كتب عليها (ص ١٥٠-١٥٢) ، وهكذا نرى أنه التزم بتحليل الصورة كما قدم ذلك رولان بارت وهي المستويات الثلاثة للتعامل مع الصورة : -الرسالة اللغوية- الرسالة الايقونية-والرسالة الرمزية . وهذه المستويات من التحليل قد استغلّتها «معركة الزقاق» بكثير من الدقة والاقتدار .

واهتمام البطل / الراوي لم يتوقف عند المنمنمة التي تصور طارق بن زياد أمام خليج الزقاق، بل إنه يتعداه إلى لوحات أخرى: «فتحت كتاباً، رأيت صوراً كثيرة، كان الرسم يعبر عن شيء غامض . . . وتظهر هنا وهناك انعكاسات الحرائق . . .» (ص ١٤٥)، إنها نفس اللوحة التي يعود إلى تفصيلها في ص ١٧٤ «والتي راح الرسام يغالي في سطوة الحرب الضروس فأشار إلى أعناق النسوة المشرّبة وأعينها الخارجة من محاجرها . . .» (ص ١٧٤) ويربط موت هؤلاء النسوة على اللوحة بموت أمه: «من أين هذا الكتاب؟ إنه كتاب نصوص الترجمة المكتظ صوراً ومنمنمات . . . أترجم ترجمة حرفية في قعر داري حيث تطاردني رائحة الموت رائحة موتها هي (أمي). ورائحة الأموات القوطة والفرنجة والجلالقة» (ص ١١) رابطاً هذا المشهد «بالرؤوس التي قطعت غدره وما زال يذكرها على رسومات الفاتحين أوجين دولاكروا» (ص ٢٦).

من هنا تتجلى لنا ثقافة الكاتب الفنية وعدم تقيده بالنصوص الإبداعية أو التاريخية، وهذه الثقافة تساعده على فهم خلفيات التاريخ وبالتالي القدرة على تفكيك عناصره ونقده.

وبالإضافة إلى ثقافته التشكيلية فإن الكاتب يعمد إلى توظيف ثقافته الأدبية والتاريخية وقد ذكر أهم رموزها، وتتجلى من خلال نص الرواية بعض الإشارات الشعرية التي تعكس هذا الاهتمام بكل أشكال التعبير، فأثناء وصفه للمنمنمة وحديثه عن «الخيول الواقفة خلف خليج الزقاق على أهبة الاستعداد للانطلاق في العراك والكر والفر والإدبار والإقبال دون ما هوادة وشفقة» (ص ١٣٥) وهذا البيت المشهور لامرئ القيس يصف فرسه أثناء حركته النشيطة، ويتذكر البطل نفس البيت عندما يعنفه والده الذي لم يكن في يوم من الأيام على علاقة طيبة معه: «أنت دائماً في فرار (مكر، مفر، مدبر، مقبل معاً كجلمود . . .) وهروب» (ص ١٧٨).

ونظراً للعلاقة المتردية بين طارق وأبيه الذي كان يسلط عليه القهر ويضطهده ويرهق كاهله بترجمة النصوص من العربية إلى الفرنسية أو من اللاتينية إلى العربية ثم سماه طارقاً إعجاباً بطولات طارق بن زياد . هذا الوضع جعل البطل الراوي متشائماً وغير راض عن الاسم الثقيل (طارق) الذي يحمله والذي كلفه عناء السفر إلى جبل طارق ، لذلك نراه يقول متأقفاً :

«هذا ما جناه أبي عليّ وما جنيت عليّ أحد» (٥٧) وهذا جزء من بيت مشهور للشاعر أبي العلاء المعري وجاء في سياق الحديث عن علاقة طارق/ البطل الراوي بأبيه .

وهذه العلاقة العدائية بين طارق وأبيه ينقلها هذا الأخير إلى معلم القرآن الذي يوصيه بمعاملة خاصة مع طارق قائلاً : «إذن أحاسبك بالجلد والعظم والدم . يقول أبو فراس :

«هذا دمي في وجنتيك رأيت» (ص ١٢٣) وهكذا عن طريق كلمة «دم يربط» الكاتب بين السياق الروائي والسياق الجمالي ، ومن خلال كل هذا تبدو لنا ثقافة الكاتب الغزيرة والمتنوعة .

*النصوص الغائبة :

الرواية تقرأ من خلال النصوص الروائية الأخرى سواء المكتوبة في لغاتها أو المنقولة إلى اللغة العربية ، وكذلك من خلال نصوص الثقافة ، فبالإضافة إلى الإشارات الصريحة للنصوص التي تدخل في نسيج النصّ الروائي لمعركة الزقاق والتي يشير إليها الكاتب صراحة ، فإننا نرى أن هذه الرواية ترتبط بشكل من الأشكال بنصوص روائية أخرى سواء من حيث البنية أو الدلالة أو الهدف ، كما أن «معركة الزقاق» يمكن أن تكون قراءة لهذه الروايات أو تأويلاً لها أو تمثلاً .

معركة الزقاق ترتبط ، كما أزعـم برواية جان ريكاردو «سقوط القسطنطينية» La Prise de constantinople (١٩٦٥)^(١) وهي بذلك تشترك مع ترجمة عنوان معركة الزقاق إلى الفرنسية La prise de Gibraltar . وترجمة العنوان كما نلاحظ غير مطابقة للأصل العربي ، لأن هناك فرق بين المعركة والسقوط ، غير أن المترجم أخذ بهذا المصطلح الأخير (أي السقوط) على اعتبار أن السقوط قد حصل حقيقة .

علاقة أخرى تربط معركة الزقاق برواية جان ريكاردو «سقوط القسطنطينية» هي اعتماد كل منها على نصوص تاريخية لمؤرخ معروف . فمعركة الزقاق اعتمدت على نصوص ابن خلدون والبلاذري وغيرهم ، أما رواية جان ريكاردو فقد اعتمدت على النصوص التي كتبها فيلاردوان Villehardouin^(٢) وهو مؤرخ من القرن الثاني عشر وهو صاحب كتاب «فتح القسطنطينية»^(٣) .

ومن خلال تحليل ج . ب- غولدنشتاين لرواية ريكاردو يمكن أن نقارب رواية رشيد بوجدره حسب منظور التناص وهكـذا نستطيع أن نستنتج أن «معركة الزقاق» التي أشرنا أنها تحيل إلى سياق تاريخي وسياق روائي تخيلي على مستوى البنية ،

(١) J.Ricardou: La prise de coustaptinople. Minuit 1965.

(٢) G.de Villehardouin: La conquête de constantinople. Paris 1872. Université de Nancy II.1978.

«فيلاردوان يريد أن يحكي أحداثاً ، وينقل أحاديث . إن موضوعه هنا ، أمامه ، إنه لا يخترعه ، ولكنه يريد أن يركبها من هذه المادة الموجودة من قبل ويريد أن ينظمها ويعيد إليها تجانسها وتماسكها ، وبطبيعة الحال فإن هذه التحويلات التي يجريها عليها فإنه يدخل فيها بعض الاعتبارات التبريرية والتفسيرية مع الخلفيات التي يحاول النقاد بحثها وتحديدها . وبين الأقوال والأفعال من جهة والنص والواقع والحكاية من جهة أخرى تتدخل الذاكرة . ويبدو دور الذاكرة مهماً في إعادة تركيب المغامرة الجماعية» .

(٣) D. Poirion: Les paragraphes et le pré-texté de Villehardouin-

in: Laugue Française N40. Paris 1978.

أمّا على مستوى الدلالة فإن «معركة الزقّاق» هي معركة الرّاوي مع التاريخي ومعركة الكاتب مع النصوص والإشارات والكلمات . وهذه الملاحظة نستنتجها من أوّل كلمة معركة ، ثم من جملة ابن خلدون «فحرّكته الغيرة» والتي نلاحظ أنها نوع من الجناس الناقص : معركة / محرّكة . فإذا كانت الغيرة قد حرّكت موسى بن نصير فإنه بالنسبة للكاتب يمكن أن نقول حرّكته اللغة ، لأن الجملة التي استعملها ابن خلدون (فحرّكته الغيرة) تعتبر بالنسبة له هاجساً مركزياً ، أي أن اللغة هي التي حرّكت الكاتب لانتاج «معركة الزقّاق» كنصّ لغوي بالدرجة الأولى ، قبل أن يكون دلالة أو تاريخاً أو رواية .

رواية معركة الزقّاق ترتبط ارتباطاً وثيقاً بنصّ روائي عربي هو «نجمة أغسطس» (١٩٧٣) للروائي المصري صنع الله إبراهيم^(١) ، فكلاهما رحلة في التاريخ ورحلة في الواقع فإذا كان طارق بطل معركة الزقّاق يمشي خلف خطى طارق بن زياد ، وبالتالي فإن النصّ الروائي يمكن تقسيمه إلى تاريخ فتح الأندلس ، ثم تاريخ الثورة التحريرية الجزائرية ، فإن نصّ صنع الله إبراهيم يتعرض إلى ثلاث مراحل من التاريخ المصري هي تاريخ الفراعنة ، تاريخ الفترة المملوكية على عهد

(١) صنع الله إبراهيم : نجمة أغسطس - القاهرة ط١ - ١٩٧٦ .

«وقد استعان المؤلف بالمطبوعات والنشرات المختلفة الصادرة عن هيئة السدّ العالي وشركة المقاولين العرب ووزارة الثقافة . ورجع إلى عدة مراجع في التاريخ الفرعوني ويذكر على رأسها «الحياة المصرية في عهد الرعامسة» تأليف بيير مونتيه ترجمة عزيز منصور ونشر الدّار المصرية للتأليف والترجمة ١٩٦٥ و«العمارة في مصر القديمة» للدكتور أنور شكري الهيئة العامة للتأليف والنشر - القاهرة ١٩٧٠ واستفاد المؤلف أيضاً من الكتاب الممتاز لايرفينغ ستين الذي يدين له بأغلب الأفكار الواردة في المقتطفات الخاصة بميكمل أنجيلو . . . أمّا بالنسبة لأعمال ميكمل أنجيلو فقد اقتصر على مراجعة الألبومات المختلفة . . . ومذكرات مدرسية عن علم طبقات الأرض» . ص ٢٨٦-٢٨٧ .

محمد علي باشا ثم تاريخ مصر الحديث أيام جمال عبد الناصر . إن الروايتين تعتبران بحثاً في التاريخ وبحثاً في الأصول .

ما يربط الروايتين هو اعتمادهما على نصوص تعمل كمحركات للنص الروائي-التخييلي ، فرواية «معركة الزقّاق» تعتمد على نصوص ابن خلدون وكذا المنمنمة التي تحكي أول يوم لوصول الفاتحين المسلمين للأندلس ، بينما «نجمة أغسطس» تعتمد على كتاب لرسومات ميكائيل أنجيلو (١٤٠٠-١٤٥٥) وهو رسام مسيحي إيطالي من أبرز رسامي النهضة الإيطالية .

ثم هناك تاريخ الرحلة ، رحلة طارق مع صديقه كمال إلى جبل طارق ورحلة الأنا/ الراوي في نجمة أغسطس إلى الصعيد المصري وبالذات إلى الأقصر وأبي سنبل ، وذلك في شهر أوت .

يقول طارق : «قلت : إن هذا من حسن حظّه (طارق بن زياد) . فلو جاء مثلنا في عزّ شهر أوت ؟ وأوجه لانهزم لامحالة وقفل راجعاً» (ص ١٥٥) ، إذن فالرحلتان كانتا في شهر أوت بالنسبة لرواية «معركة الزقّاق» أو بالنسبة لرواية «نجمة أغسطس» .

ولكن هذه الرحلة إلى جبل طارق كان البطل قد فكّر فيها من قبل «ومن جديد ساورته فكرتا التخلّي عن التدخين نهائياً وقضاء العطلة المقبلة في جبل طارق» (ص ٢٩) ولم تبدأ الرحلة إلا في (ص ١١٣) «هل نرى شيئاً يشبه خزان ماء عربي ؟ لم أرَ ما يشبهه لامن قريب ولا من بعيد» .

وهكذا نستنتج أن الرحلة إلى جبل طارق هي الرحلة إلى ينبوع وهذا ما نلمسه من خلال تعليق صديقه الساخر على مشروعه لقضاء عطلته في جبل طارق : «يا لك من بطل يجري وراء آثار طارق بن زياد» (ص ٥١) وهو نفس التعليق الساخر الذي يبديه صديقه «أتظنّها مازالت بلاد أجدادك يا طارق ؟» (ص ٤٣) وهكذا نتأكد أن هذه الرحلة هي الرحلة إلى ينبوع وأصل الأشياء .

ويصاب كل من طارق في «معركة الزقاق» والأنا/ الراوي في «نجمة أغسطس» بالخيبة فيكتشف طارق هشاشة التاريخ والتباساته وسلعه المغشوشة ويكتشف الأنا/ الراوي (في نجمة أغسطس) أن التاريخ والسلطة آلة لسحق الإنسان .

ومن هنا نستنتج أن الروايتين تحكيان رحلة البحث عن البديل عن الواقع ولكنهما في الأخير تصابان بالخيبة . وهذه الخيبة نجدها متعددة الأبعاد في معركة الزقاق كما سنبين ذلك لاحقاً .

هناك رواية أخرى تلتقي مع رواية «معركة الزقاق» في كونها رواية البحث عن المطلق ثم الوصول إلى الخيبة ، إنها رواية مارغريت دوراس «بحار جبل طارق»^(١) Le Marin de Gibraltar (١٩٥٢) وليس اشتراك معركة الزقاق (في ترجمتها الفرنسية) مع رواية م. دوراس في وجود اسم «جبل طارق» ولكن لكون الخيبة هي التي تغطي على النصين . فرواية م. دوراس تحكي قصة امرأة جميلة وغنية تمتلك يختاً فتبحر في البحث عن شاب وهو جندي هارب من الفرقة التي ينتمي إليها بعد أن قام بعملية قتل ، وتبدأ هذه المرأة «آنا» اقتفاء آثاره بحثاً عنه مثلما يفعل طارق في (معركة الزقاق) ولكن بعد مدة تعترف «آنا» بأنها لم تعد لها رغبة في لقاء بحار جبل طارق مرة أخرى . ونكتشف أن الرواية كانت تبحث عن المطلق ولكنها تصاب بخيبة الأمل وبالتالي التراجع عن هذا المطلق والالتحام بالواقع .

تلتقي رواية «معركة الزقاق» مع رواية «التحور» La Modification (١٩٥٧) لميشال بوتور^(٢) ، فكلاهما رحلة طويلة ، الأولى من الجزائر (٩) إلى جبل طارق بحثاً عن التاريخ ، أما الثانية (التحور) فهي رحلة من باريس إلى روما بحثاً عن الحب لدى عشيقته . وكتاهما أيضاً تعتمد على مجموعة من النصوص والمراجع والإشارات الثقافية المثقلة بوزن تاريخي ، فرواية «التحور» هي البحث عن المطلق

(١) M. Duras: Le Marin de Gibraltar. Paris 1952.

(٢) M. Butor: la modification. Paris 1957.

حيث يصاب البطل بخيبة أمل ثم التراجع عن البحث والعودة إلى البيت الزوجية الأصلي.

وظيفة التناص:

إن الدراسة الوظيفية للتناص لا تكتفي بمجرد رصد تجلياته وملامحه، لأن هذا النوع من الدراسة يعني الوقوف عند الشكل دون التوغل في دلالاته، لذلك يبدو أنه من اللازم التعرض إلى وظيفة التناص. وفي هذا السياق يتعين علينا الرجوع إلى البلاغة القديمة التي ترى في وظيفة التناص شكلاً من أشكال الإحالة وقد سميت هذه الوظيفة «حسن الالتفات» والتي عرفتها بقولها: «ووجه حسن الالتفات أن الكلام إذا نقل من أسلوب إلى أسلوب كان ذلك الكلام أحسن نظرية، أي تجديداً وإحداثاً» (شرح السعد: سعد الدين التفتازاني) (١).

وهذا ما نراه جلياً في «معركة الزقاق» حيث نجد أن نصوص ابن خلدون عند نقلها من المستوى التاريخي إلى المستوى الروائي التخيلي كان تحديثاً لهذه النصوص بالإضافة إلى تفكيكها ونقد الفكر التاريخي المعتمد على الخيال وتغيب الحقائق. ونجد أيضاً أن نقد الأستاذ بن عاشور (في الرواية) لرواية التاريخ يقترب من الفكر البلاغي الذي يرى أن مقامات الكلام متفاوتة... لأن التفاوت بين الحال والمقام إنما هو بحسب الاعتبار» (شرح السعد: التفتازاني) (٣٥) وهكذا تتجلى لنا وظيفة التناص بأنها وظيفة تحويلية (للنصوص السابقة) وتحديثية، كما رأيت ذلك جوليا كريستيفا (٣).

وبالإضافة إلى عملية التناص التحويلية/ التحديثية فإن عمل الإشارة/ التناص حسب النظرية النقدية يتمثل فيما يلي:

(١) سعد الدين التفتازاني: شرح السعد. ج ١- ص ١٥٥.

(٢) م. س- ص ٣٥.

(٣) J. Kristeva: Sémiotiké: Recherches pour une Sémanalyse. p 36.

- تأييد فكرة أو نقضها ، وفي «معركة الزقاق» نجد أن النصّ الروائي يحاول أن ينقض النصّ التاريخي وينقده ويبيّن تناقضاته وإشكالاته المعتمدة على الرواية والسرد دون الرجوع إلى السياق الاجتماعي أو الحضاري الذي أنتج الأحداث (طبائع العمران عند ابن خلدون) وإخضاع هذه الأحداث لمنطق العقل والتجريب .

- المحاكاة أو السخرية ونلمح ذلك في رواية «معركة الزقاق» من خلال محاولة الكتابة الروائية الكتابة على نسق التاريخ وذلك للسخرية منها وفضح «امبرياليتها» وهيمنة شرعيتها وتغطيتها لكل حقيقة أخرى عدا الحقيقة التي تعلنها وترى فيها الحقيقة النهائية والقول الفصل .

- البحث عن بعد جمالي ، ذلك أن النصوص المختلفة المتجاورة داخل فضاء «معركة الزقاق» تحيلنا إلى عالم جمالي يتكوّن من مواد جمالية : المنمنمة ، نصوص ابن خلدون ، مقاطع شعرية وكلها مواد جمالية هدفها تجميل النصّ الروائي وإخراجه من السردية الرتيبة التي تكتفي بإيراد الأحداث متسلسلة كما حدثت وبالتالي منافسة نسق الواقع ومزاحمة التاريخ في وظيفته .

ومن هنا نلاحظ أن النصوص الصغرى أو مقاطع النصوص المأخوذة من مراجع مختلفة تعمل كبطانة داخل بنية النصّ / الرواية ، وهي إذ تقوم بهذه الوظيفة فإنها تعطي الرواية ثراء وتنوعاً . فالنصوص المتجاورة داخل فضاء نصّي واحد تعمل كمجموعة من الرموز/ العلامات ، وتتجلى طبيعة العلاقات بين الرموز في صيغة تحوّلها وتنقلها داخل الثقافة أولاً ثم بعد ذلك داخل نصّ رواية «معركة الزقاق» .

وتجليات التحوّلات لا تظهر في الانتقال من حالة إلى حالة أو من فعل إلى فعل ولكن من نصّ إلى آخر وربطهما بعلاقة معينة (تحويلية، تماثلية، تجاوزية . . .) وهذا العمل في حدّ ذاته هو ملمح من ملامح الحداثة . إذ كانت التحوّلات في الرواية التقليدية تعني الانتقال من حدث إلى آخر قصد الوصول إلى النهاية المرتسمة في البداية اعتماداً على المنطق الأرسطوطاليسي . والتحوّل - بالمفهوم التقليدي - هو

إحداث تغيير من حال إلى حال والانتقال من فعل إلى آخر . وفي رواية «معركة الزقاق» نلمح التحول يحدث عن الانتقال من نص إلى آخر يختلف عنه في الطبيعة وفي الدلالة كالانتقال من النص التاريخي إلى النص الروائي أو الانتقال من النص المعرفي / العلمي إلى النص الجمالي أو كأن يقدم نص خطبة طارق بن زياد التي هي نص تاريخي في المقام الأول (القطعة البلاغية الممتعة) ويليهما بنص تعليق الأستاذ بن عاشور وذلك لكي يدل على فساد نسبة الخطبة / القطعة البلاغية الممتعة إلى طارق بن زياد (ص ٧١-٧٢) حيث ينتقل من الحديث عن المنمنمة ووصفها إلى نص خطبة طارق بن زياد : أيها الناس : أين المفر . . . ثم يعود ثانية إلى المنمنمة (ص ٤٧) ، أو في الانتقال من الخطبة : أيها الناس ، أين المفر البحر من ورائكم والعدو أمامكم . . . وإن كانت لكم الأيام على افتقاركم ولم تنجزوا لكم أمراً ذهبت ربحكم . . . » (ص ٩١) وينتقل مباشرة إلى تعليق الشيخ بن عاشور قائلاً : «قال الأستاذ بن عاشور : ويشير صاحب كتاب تحفة الأنفس إلى خطبة طارق بن زياد . . . » (٩١) أو الانتقال من النص التاريخي : «وكتب موسى بن نصير إلى طارق يتوعده بأنه يتوغل بغير إذنه ، ويأمره أن لا يتجاوز مكانه» (ص ٩٨) ينتقل إلى النص الروائي متذكراً أوامر الفرنسيين برفع الأيدي Haut Les Mains « (ص ٩٨) .

وبهذه الطريقة فإن الكاتب يحدث تحولاً في مفهوم التاريخ وفي بناء الرواية من خلال تفكيكه لمجموع عناصر التاريخ وإعادة تركيبها في بنية روائية جديدة .

و«معركة الزقاق» بانتهاجها هذا النهج فإنها تعلن عن قراءة إشكالية هدفها إثارة التساؤل حول الأفكار الجاهزة وأنماط القراءة التي تعلن عن تكرار نفسها والتي تكرر الجنس الروائي كبضاعة قابلة للاستهلاك ، وبالتالي فإن هذه الرواية هي إعلان ضد المقرئية السائدة .

وهذه الرواية إذ ترفض المقروئية السائدة فإنها تقدم نفسها كمشروع فقط وليست بضاعة جاهزة ، ويربط الكاتب مشروع الرواية بمشروع الورشة التي يتأملها في كل مرة يطل من نافذته في الطابق العاشر : «إن المكان الذي أقف فيه في الطابق العاشر من العمارة حيث العيادة المختلفة الاختصاصات قائمة ، فيما لا يتجاوز الهيكل العام المنجز إلى هذا الحد ، والأعمال مازالت في طور الإنجاز ، الطابق الأول ، فقط فلا يمكن ، والحالة هذه ، رؤية العمال والإطلاع عن كثب على حالة البناء . . . » (ص ١٧٣) إذا أردنا أن نؤول هذا المقطع ونربطه - لأغراض منهجية الدراسة - تكون الرواية أيضاً أحد المشاريع وأن الأعمال مازالت في طور الإنجاز كي يستطيع الكاتب إنجاز مشروعه الروائي ، وأن هذا النص ذو الطابع التجريبي هو مجرد مشروع لبناء رواية عربية جديدة وقد تكون بأشكال وأدوات غريبة شأنها شأن الرافعات التي تنجز مشروع الورشة .

والرواية كمشروع أدبي ارتبط ارتباطاً عضوياً وبنوياً بالمشروع المقابل لنافذة مكتب طارق البطل الراوي ، هي رواية الخيبة لأنها لم تنجز ما رسمته من البداية ، وبذلك جاءت الأحداث مناقضة لما كان ينتظره القارئ ، إنها في المقام الأول خيبة القارئ الذي لم يجد فيها مغامرة أو مجموعة من الأحداث أو المواقف أو الحالات ، رغم أن غلاف الكتاب بعد ذكر اسم المؤلف وعنوان الكتاب أضاف تحته مباشرة «رواية» أي تحديد طبيعة الكتاب الذي سيمضي معه القارئ عقد قراءة . ولكن هذا «العقد» لم يحترم من طرف الكاتب الذي خرقة بانتهاجه كتابة ضد السائد والمألوف فأحدث إحساساً لدى القارئ بالخيبة .

إن الذي جعلني أنعت رواية «معركة الزقاق» بأنها رواية الخيبة هي سلسلة الخيبات التي نصادفها تتكرر في نص الرواية ، فبالإضافة إلى خيبة القارئ هناك

خيبة البطل الراوي طارق الذي لم يجد أي أثر . يمكن أن ينطق عن تاريخ الفتح الإسلامي للأندلس عدا الاسم الذي تحمله المنطقة «جبل طارق» رغم معاناة الرحلة وحرارة الجو التي لا تطاق في عز شهر أوت ؟ .

يقول : «كنا آنذاك نجوب منطقة جبل طارق باحثين عن أدنى أثر يرمز إلى الفتح الإسلامي وعبثاً حاولنا» (ص ١٥٣) ، وقد اكتشف طارق أنه كان يطارده السراب ومجرد حلم قديم .

وهناك أيضاً خيبة التاريخ الذي ارتبط بالمركزية السلطوية ولم ينصف الأبطال الحقيقيين فاستبعدهم من الساحة وسحقهم عجلته مثلما حدث لطارق بن زياد نفسه لأن «الرواية الإسلامية لا تحدثنا عن مصير طارق بن زياد بشيء ولا تذكر لنا أين ومتى وكيف توفي ، بل تسدل على نهايته حجاباً عميقاً من الصمت» (ص ١٦٩) وموسى بن نصير بعد أن كان يمثل السلطة ويصدر أوامره لطارق بن زياد لعدم التوغل في الفتح الإسلامي ، دارت عليه عجلة السلطة وسحقته «فتروي بعض الروايات أن سليمان بن عبد الملك أصر على إهانة موسى بعد رجوعه من الأندلس ، وعلى معاتبته وتغريمه ، حتى كان يطوف أحياء العرب مع حراسه ليسأل بعض المال يفتدي نفسه ، وأنه لبث على تلك الحال حتى توفي بمتهى البؤس والمذلة في شمال الحجاز وذلك سنة سبع وتسعين» (ص ١٦٩) وهكذا يستتج صاحب «معركة الزقاق» أن التاريخ غير عادل ولا ينصف صانعيه لأن «مصير عظماء الرجال كافة ، وطارق بن زياد لم يعرف منه حتى مكان وفاته وموسى بن نصير قد مات شحاذاً» . (ص ١٧١) وهي مفارقة عجيبة . وهكذا يتساءل طارق عن خيبة التاريخ وألاعيب سارديه قائلاً : «لماذا التاريخ هكذا؟ وهل لا بدّ له أن يكون مزيفاً ، رهيفاً ، مغشوشاً؟» (ص ٩٩) ومن خلال هذه المقاطع المأخوذة من هذه الرواية نرى أن الخيبة تميز أهم النصوص التي تتجاوز في فضاء النصّ الروائي .

إن تجاوز النصوص وتراكُمها عبر مساحة النصّ الروائي يولّد لدى القارئ الإحساس بانكسار النصّ الروائي الذي فقد شكله الهارموني الذي ميّز الرواية التقليدية والواقعية، فدلالة انكسار النصّ الروائي تحاكي انكسار الواقع وتعدّد أوجهه وهكذا تتبدى صيغة الواقع في تشابك المرأة المكسورة المتعدّد الوجوه، ولكن ما يربط شروخ المرأة ويزرع بينها اللّحمة هو تواتر بعض الصيغ والتراكيب التي تعود خلال النصّ مثل «فحرّكتها الغيرة» أو بعض التراكيب والمفردات، وهناك أيضاً جانب تقني محض هو صوت الراوي الذي يربط النصوص ببعضها البعض أو يرتّب المراجع والرموز الثقافية ويلمّ أطراف النصوص المتباعدة هو تعبير عن رغبة في إعادة البناء وهو أيضاً رغبة في التجاوز. ولهذا نرى أن عملية تفكيك عناصر التاريخ وعملية نقده تطلبت من الكاتب التعامل معه من خلال ذاتية معينة، لأن الموضوعية - حسب تصوّره - تقدم التاريخ بأشكال مهشمة، لأنه في مقابل التاريخ الرسمي: الكتب التاريخية، السّلطة، الإيديولوجيا نجد هناك التاريخ الواقعي الفجّ. ولهذا كانت الشرعية التاريخية تتمثل في إثبات الهوية الحضارية في مرحلة أزمات وانكسارات تطبع الواقع المعاش.

ولا عجب إذا تداخلت الأحداث الروائية التخيلية بالأحداث التاريخية لأن الحديث عن الثورة الجزائرية من جانب وعن الفتح الإسلامي للأندلس من جانب آخر يجب أن يكون بطرائق جديدة تتجاوز الخطب المكرسة وأسلوب الشعارات الحماسية أو السرد التاريخي البارد لأنهما غيرتا بعض الثوابت وعملت على قلب بعض موازين «الجيوبولتيك» وأسست لتاريخ جديد. فالثورة الجزائرية حطّمت أسطورة الاستعمار الذي لا يقهر والفتح الإسلامي استطاع أن يتوسّع داخل حدود الصليبية ويؤصّل هوية جديدة.

سيمائية الخطاب الروائي

الرواية هي سرد لمجموعة من الأحداث ورصد لشخصيات ولعلاقات معينة تحكمها مجموعة من الروابط السردية التي تكون عالم الرواية. ولا يمكن الولوج إلى عالم الرواية إلا انطلاقاً من الرموز التي يشكلها السرد. وهذه الرموز ليست مفككة أو مبعثرة بل يحكمها نظام معين^(١). هذا النظام بإمكانه أن يكشف عن إيديولوجية النص وكيفية تواصله مع الواقع.

وهكذا يتحول مفهوم السرد من مجرد عرض لأحداث أو حالات (وضعيات) إلى نظام من التواصل^(٢) وإلى صياغة جديدة للواقع الذي يتكلم عنه أو الذي ينطلق منه.

ويحسن بنا منذ البداية أن نميز بين المستويات السردية للرواية وهذا تبعاً لأنماط الزمن وأنساقه المتواجدة في رحم الرواية. هذه المستويات هي مستوى الواقع المعالج، كما أنها تعتبر أيضاً أحد مستويات القراءة. لأن القراءة هي علاقة مع اللغة وعلاقة مع المعرفة، وفي الأخير علاقة مع الخيال والذات.

وعن تحديدنا لمستويات القراءة فإننا نحدد ضمناً مستويات العمل الأدبي، لأن القراءة تتحكم فيها قوانين الكتابة. فنحن نقرأ النص القديم بقوانين الكتابة

(١) J. MAdam: Le récit p.9- P.U.F 1984.

(٢) Cl. Brémond: Logique du récit p.12 Seuil 1973.

القديمة، لكن إنتاجه في الوقت الحاضر غير مقبول، وهذا ما يسمى بمقروئية النصّ الأدبي^(١). فالنصّ الأدبي إذاً محكوم بقواعد معينة هي نفسها التي تحكم عملية الكتابة.

وهكذا فكل قراءة هي إعادة النظر في مجمل النصوص المنجزة حتى ذلك الوقت (أي زمن القراءة)، كما أنها أيضاً استدعاء لذكرات عن عمليات قرائية سواء كان ذلك بطريقة واعية عن طريق الإشارات والإحالات وكل أنواع التضمين أو بطريقة غير واعية تعكس مستوى النصوص وطريقة بنائها.

ورواية صوت الكهف لعبد الملك مرتاض (دار الحداثة-بيروت ١٩٨٦) هي عبارة عن هذه الحركة المزدوجة التي تعكس مساراً مزدوجاً، فهي قراءة للتراث الروائي العربي والإنساني وتحيلنا إلى مجمل قراءات الكاتب من الطيب صالح إلى رشيد بوجدرة، إلى ألف ليلة وليلة، إلى نجيب محفوظ، كما أن هذه الرواية تبدي صلة وثيقة مع التراث الروائي العالمي-ومع الرواية الفرنسية الجديدة خاصة-، وتعيد تشكيل بعض أجواء روايات غابريال غارسيا ماركيز، وتبدو-خاصة- رواية صوت الكهف وثيقة الصلة بتقنيات الرواية الجديدة الفرنسية وإجازاتها النظرية عند كل من «ناتالي ساروت» و«ميشال بوتور» و«جان ريكاردو» و«آلان روب غرييه».

ومن جهة ثالثة فإن رواية صوت الكهف تحيلنا إلى حقل تاريخي معين هو بداية تشكل الوعي الوطني عند الشعب الجزائري والمخاض العسير الذي رافق تلك المرحلة ثم التحولات التي انجرت عن هذا الوعي.

هذه النقاط الثلاث لا تلغي خصوصية هذه الرواية أو المجهود الإبداعي الذي قام به عبد الملك مرتاض أثناء إعادة صياغته لواقع ما قبل الثورة التحريرية، بل إنه أعاد كتابة وقراءة ذلك الواقع في نفس الوقت.

(١) R. Barthes: S/Z p.II. Seuil / 1976.

وهذه القراءة في رواية صوت الكهف لعبد الملك مرتاض هي استنطاق لهذه الرواية ومحاولة الكشف عن النظام الرمزي الذي يحكم أجزاء العالم الروائي الذي تعرضت له الرواية ومحاولة إبراز دلالاته.

وسننطلق في هذه القراءة من أصغر الوحدات أو العلامات لنصل في الأخير إلى البنية الكلية التي تحكم في هذه الرواية، وسنراعي من ذلك أيضاً خصائص النظم وقيمه التعبيرية وطرائق تشكّل المضامين الروائية.

أ - نظام الأشياء :

ما يمكن أن نلاحظه في رواية صوت الكهف هو طغيان بعض «الأشياء» بصورة مكثفة تجعل منها رموزاً حقيقية لها دلالات معينة. وهذه الأشياء قد تبدو من خلال القراءة الأولى مجرد «أدوات»، لكن عند تواترها تتحول إلى ذوات فاعلة وتكتسب قيمة دلالية معينة.

وهذه الأشياء تعرضها الرواية في شكل سلاسل من الثنائيات الوظيفية، حيث أن هذه الثنائيات تمثل النظام الذي يحكم هذه الرواية ويضبط المسافة بين البطل والبطل-المضاد، كما نبين ذلك عند حديثنا عن البنية الأسطورية.

وهذا النظام الثنائي نصادفه في كامل نص الرواية، ولعلّ هذا النظام قد جاء من طبيعة الرواية لأنها تصوّر صراعاً بين فئتين: فئة غريبة وفئة محلية، فئة المواطنين، وفئة المستعمرين (بفتح الميم) والمعمّرين (بكسر الميم).

وهذا الصراع جعل الرواية تنبني على تصوّر ثنائي للأوضاع الراهنة، ومن هنا كان هذا النظام ماثلاً في الأشياء والأمكنة، ويمثل نظاماً إعلامياً متكاملاً، حيث لا يكتسب هذا الشيء دلالته إلا من خلال اقترانه بالشيء الآخر الذي يكون معه وحدة ثنائية في مرحلة أولى، ثم ارتباطه بباقي الأشياء الأخرى داخل النسق الروائي في مرحلة ثانية.

ودراستنا لنظام الأشياء ستتناول الوحدات العلامية من ثلاث مستويات، ولكننا سنعمد إلى عدم فصل المستويات بعضها عن بعض وذلك حفاظاً على تماسك النصّ الروائي. هذه المستويات العلامية لنظام الأشياء هي: النواة السيمية/العلامية^(١) وهي الدلالة الثابتة والمتواترة والتي تبقى حاضرة مهما تغير المحيط اللغوي والعلامي أو الوضع الحدتي والسيمة الثانية هي السيمة السياقية Seme Contextuel وتهتم بدراسة هذه الأشياء باعتبارها علامة ولكن في السياق اللغوي والسرد الذي وردت فيه^(٢). أمّا المستوى الثالث والأخير فهو الذي يعمل على تعالق المستويين الأوليين، أي النواة السيمي والسيمة السياقية وهو ما يسمى Sé-mème^(٣) وهذه المستويات الثلاثة كفيلة بالقبض على طبيعة الشيء ووظيفته داخل النظام المدروس.

١ - ١ - الصوت /الكهف:

يتكوّن عنوان رواية عبد الملك مرتاض من عنصرين لغويين صوت الكهف. وهذان العنصران لهما علاقة وثيقة بمضمون الرواية. سنحاول تجلية هذه المضامين والسياقات في هذه الفقرة من البحث. والصوت والكهف يحكمهما نوعان من العلاقات، فتارة يتحدان وتارة ينفصلان وهذا تبعاً للسياق الذي يرد فيه لفظ «صوت» خاصة.

وهذا يفسّر كون «صوت» جاء اسماً نكرة (أي مجرداً من أداة التعريف)، لأنّه يتخذ سياقات عديدة ومصادر متعدّدة. أمّا العنصر الثاني «الكهف» فهو معروف

(١) J. Courtès: Introduction à la sémiotique narrative et discursive p.47 Hachette 1976.

(٢) Op - cit p.49.

(٣) A. J. Grimas: sémantique structurale p.45. Larousse. 1966.

بـ«ال» لأنه يرد دائماً في نفس السياق وله وظيفة معينة في كل السياقات التي يرد فيها.

مبدئياً، يبدو الصوت كشيء مصدره الإنسان ومحدثه الإنسان أيضاً. كما أن الصوت قد يكون الهاتف الخفي، أي صوت الضمير، إلى غير ذلك من الدلالات. كما أن فكرة الهاتف (كمكان) أي قعر في صخرة كبيرة يتخذ دلالات زمانية لها جذور دينية. وقصة أهل الكهف التي جاء ذكرها في القرآن الكريم تدعم هذه الملاحظة، والمغزى منها هو البعث بعد الموت وهو ما نلاحظه في رواية عبد الملك مرتاض، إذ يستيقظ أهل (القرية)، كما استيقظ أهل الكهف ليردوا العدوان ويحرروا أرضهم من قبضة المستعمر.

من خلال بداية الرواية نلاحظ أن صوت الآخر-الهو-يطغى على صوت الأنث (الذي يمكن اعتباره أنا متخفياً في صيغة المخاطب) لأن الرواية قد اعتمدت على إحدى تقنيات الرواية الجديدة وهي استعمال ضمير المخاطب (أنت) بدل الرواية الكلاسيكية التي تستعمل ضمير المتكلم (أنا) أو ضمير المخاطب (أنت).

وطغيان صوت الآخر (هو) على صوت الأنث له دلالاته الاستثنائية في هذا السياق بالذات، أي طغيانه عسكرياً واقتصادياً واجتماعياً. تبدأ الرواية هكذا: (وأنت أيها الصوت الغريب، من أين مصدرك، لاتبرح تجلجل في الفضاء...) (ص ٥) نلاحظ أن هذا الصوت قد طغى على كل الأصوات وجلجل في الفضاء ماحياً بذلك كل ذرة من الأصوات الأخرى، ثم يكشف الكاتب طبيعة هذا الصوت، حيث يقول: «وأنت أيها الصوت الغريب... الصوت الذي يحمل اسمك طافياً على أمواج الهواء، والهواء الذي ظل يردد اسمك عبر الأزمان السحيقة. وهذه الأزمان التي رسمت حياتك على وجه الأرض» (ص ٧).

وهذا الصوت الغريب الذي جاء محمولاً على الأمواج يطغى على الصوت المحلي ويخنقه . وهكذا يصبح بالنسبة له جرس إنذار ويجسد كل المعاني الدنيئة التي يمكن أن يتصورها الإنسان .

الصوت في هذه الرواية يقوم بنفس الوظائف التي يقوم بها الشخص العامل ، وربما استعمل الكاتب كلمة «صوت» بدل المسمى (الإنسان، أي الجزء بدل الكل)، أي استعمل الدال بدل المدلول وذلك إمعاناً منه في الاحتقار والتأفف من ذكر المدلول .

إن الصوت هو قوة القمع والتسلط بدون قانون ، لأن له من القوة ما يؤهله لسلب الآخرين حريتهم : «و أبوك؟ ماذا تعرف عنه؟ تسمع الآخرين فقط يتحدثون عنه كالماضي الميت ، كالزمن الضائع من قبضة التاريخ ، أبوك . . . وأبوك الذي استبدّ به الصوت . . . وصوت أبيك الجهير الذي خنقته الأمواج المظلمة» (ص ٢١) .

صوت الآخر هو سلطة القمع والاستبداد ، كما أنه الصوت الذي تمنع في حضرته الأصوات الأخرى ، لأنه يخنقها بثقل حضوره : «أصواتكم تتعالى ، منها ترسل جميع الأصوات ، وإليها تعود . الأصوات التي تظل تشق أمواج البحر ، كل الأصوات ظلت تتخافت ، تتضاءل وتلاشى وراء ذاكرة الزمن» (ص ٣٥) .

إن صوت الآخر استطاع أن يوقف حركة الزمن وأن يتحكم فيها بقبضة من حديد ، إنها «الأصوات التي جاءت مستترة ، مستمرة ، داخل أمواج البحر الهادرة . . . ظلت ناشزة كحشرة الموت^(١) ، لم ينسجم قط مع أصواتكم» (٣٦) . هذه الجمل تبين لنا وجود نوعين من الأصوات في الرواية : صوت الآخر المدجج بكل أدوات القمع وآلات القهر ، وصوت الأنث الذي لم يستطع الانسجام مع الصوت الأول نظراً لطبيعة العلاقة العدائية بينهما .

(١) Op - cit p. 49.

وهكذا تصبح هذه الأصوات تشبه أصوات الذئاب وعلاقة المشابهة بينهما هي العداء المستمر للإنسان والسطو عليه عند غفلته «أصوات الذئاب والكلاب، أصوات ناشزة، منكرة، توحى بالخوف» (ص ١٠٤).

وبما أن صوت الآخر قد طغى على صوت «الأنت» فإن هذا الأخير يكتفي بالتهليل والثناء عند الحصول على لقمة يأكلها: «وتتعالى أصواتكم، والبشر والسعادة، والفرح والمرح» (ص ١٤٠) لأنه يوم الشبع الذي انتزع فيه الفقراء غذاء ضيوف القائد الحاج.

ونظراً لظروف القمع والقهر، فإن زينب والطاهر يتحولان إلى أصوات منددة بالوضع القائم وتحتج على المعاش المزري فدقاً ناقوس الخطر «أنتما اللذان أصدرنا الصوت» (ص ١٧٨). وهذا الصوت الذي أصدره الطاهر وزينب قد أعطى للصوت المحلي مساحة كبيرة أخذت تغطي على صوت الآخر عندما احتدت نبرة التنديد والمطالبة بالعصيان «ريّما وضوح الصوت يعود إليكم كما ذهب عنكم، ينتزع الأراضي من بيبيكو، يوزعها عليكم، إذن سيعود الغائب» (ص ١٨٨). وكان اكتمال نضج الوعي الوطني عندما تمايزت الأصوات واتضححت الرؤية «، أنتم تعرفون الآن مصدر الصوت، تميزونه من بين الأصوات المتداخلة، الصوت الآن ينفذ إليكم فتفهمونه... تخلص من تلك الأدخنة المتصاعدة كالسحب الدائنة العميقة... اتضح الآن، فصيح، تفهمونه أحسن الفهم» (ص ١٩٠).

إنه صوت الأنت الذي أخذ يحتل مركز الصدارة بعد أن كان صوت الآخر يقمعه ويغطيه، وقد دفعه ذلك إلى قلب الأوضاع وخنقه هو للآخر بدوره، وهكذا نلاحظ أن الصوت هو الإنسان (من باب إطلاق الجزء وإرادة الكل) ولكنه عار من كل المواصفات التي يعطيها الروائيون - في السرد الكلاسيكي - للشخصية الروائية، وهذه التقنية اعتمدها أصحاب الرواية الفرنسية الجديدة وتتمثل في إعدام الشخصية وقتلها وذلك لتأكيد الحدث وتثبيته.

أمّا كلمة كهف فإنها تظهر لأول مرة في الصفحة ١٠٧ من نصّ الرواية، ويبدو في البداية أن الكهف مكان للتأمل والتخطيط والتدبير (مثل كهف أفلاطون) ونصّ الرواية^(١) يقترب من الكهف الأفلاطوني عندما يقول: «الصمت المطبق يغرقك . . . الذئاب يئست من الحصول على قوت يسدّ رمقها . . . كهفه هنالك . . .» (ص ١٠٧). وهذا إمعاناً في إعطاء الكهف-المغارة أبعاداً إنسانية تتوافق مع أهداف البطل فإنه يجعل من الكهف -زندل- المكان الذي يلتقي فيه الجميع من أجل تدارس الخطط واللجوء إلى الخلوة «فمغارة جبل زندل كانت ترفض» (ص ١٠٨). دفع الضرائب، وهكذا يتحوّل الكهف من مجرد مكان أو مغارة إلى صوت تحريض: «اللفظ يردّد اللفظ الأخير . . . مستحيل عصيان أوامر زندل واطاعة أوامر الآخرين» (ص ١٠٨).

وهكذا يرتفع كهف زندل من مجرد مكان عادي إلى شيء مقدس تقدّم له القرايين وتنحدر له الأغنام وتقام له الاحتفالات لأنه أصبح جيباً من جيوب الثورة ومكاناً سرياً للتحريض على القيام بالثورة ضدّ بيبيكو وأعدائه. لقد أصبح الكهف هو النادي الذي يجمع شملهم: «وتأوون إلى كهف الصندل بجبل زندل، تحت ستار الصنوبر . . . هو أول الجبال ثورة، تلقى الصوت فحوّله إلى ثورة، الفصيح، ما رأيتم جماداً ينطق . . . إلا كهف زندل الثائر» (ص ١٧٩) وهكذا يصير المكان الذي يلتجئ إليه سكان الرّبوة العالية قبل الزحف على سهولهم المغتصبة من قبل بيبيكو لاستعادتها.

والكهف كما أشرنا في البداية له علاقة بالكهف الذي ورد ذكر قصته في القرآن الكريم، ويربطه الكاتب بقصة دينية أخرى عندما يشبّهه بسمكة سيدنا يونس عليه السلام حيث يقول: «والكهف أمثل ما كنتم فيه . . . إنهم الآن أحرار . . . أربعون رجلاً وامرأة في الكهف يقيمون، زندل جائم عليكم، أنتم في أعماق

(١) A. J. Greimas: sémantique structurale p.45 Larousse 1966.

بطنه، والكهف هو الحوتة التي التهمت أباك» (ص ١٩٦). ولكن الحوتة التي التهمت أباه قد ابتلعتة إلى الأبد، إنها السفينة السوداء التي أخذت أباه إلى الحرب التي لم يعد منها أبداً.

ويتحول الكهف من بؤرة تجمع إلى قاعدة للانطلاق باتجاه الزحف على سهل يبيكو لخرقها وتبديدها ثم الاستيلاء عليها «وسلاحكم تحملونه لأول مرة، وتغادرون الكهف، لأول مرة تغادرونه وأنتم تحملون السلاح... يقودكم الطاهر الرمز-القيمة-التحرير-الثورة...» (ص ١٩٧).

وبهذه الطريقة يقترن الصوت بالكهف ويلتحم به ليشكلا في الأخير الشرارة الأولى للثورة، فكان الصوت هو المحرض وكان الكهف هو المكان الذي أصدر التعليمات للعصيان ثم الثورة، ومن خلال النسق الذي جاءت فيه هاتان الكلمتان نلاحظ تلاحم العنوان بالمضامين الروائية التي تحاول استجلاء أبعادها ودلالاتها المختلفة، وتعتبر الكلمتان عبارة عن مولدات لجملة من المعاني التي تتواتر بصفة دورية مؤكدة على وظيفة كل من الكهف والصوت.

١-٢-العقد/ الحقد:

يحتل العقد في رواية «صوت الكهف» لعبد الملك مرتاض مكانة معتبرة واستثنائية في نفس الوقت ارتفع من مجرد أداة للزينة والتجميل إلى رموز محلية ووطنية وقد جاء ذلك في عدة سياقات من نص الرواية.

ويتداخل العقد كأداة للتجميل ورمز من رموز العزم مع الغل الذي يعتبر رمزاً من رموز الذل، ونلاحظ أن الحقول الدلالية والإحالات القريبة أو البعيدة لهاتين الكلمتين تتكامل في أكثر من مستوى من مستويات الرواية وتلغي بعضها البعض، لأنه يستحيل تواجد العقل والغل في عنق إنسان واحد، ولكن هذا الموقف حدث

لزينب حيث جدلت في جيدها العقد والغلّ في محاولة لإلغاء الثاني (الغلّ) والتغلب عليه.

ويتداخل هذا الثنائي الضدّي مرةً أخرى مع الحقد. ومنذ الوهلة الأولى نلاحظ أن كلمة خقد وعقد تتداخلان في أكثر من مستوى فهما جناس وطباق في نفس الوقت، وهذه ظاهرة ملفتة للنظر، ذلك أن العقد هو الذي ولّد الحقد. ويمكن أن نقول أن العقد قد ربط أغلال الحقد بين سكان الرّبوة العالية وسكان السهل. وهذا يبدو جلياً من خلال أحداث الرواية.

فمنذ الصفحات الأولى من الرواية نستشج أن غياب العقد يشكل قضية تواجه سكان الرّبوة العالية، إنه ليس عقداً عادياً إذ بإمكانه أن يعادل بين زينب وجاكلين ابنة بيبكو في المرحلة الأولى، إنه العقد الذي اغتصب بطريقة أو بأخرى «إنما عنقك عاطل، آه لو تستطيعين امتلاك عقد من الذهب رأيت جاكلين تتحلّى به، أنت حتماً أجمل منها، ألف مرة ومرة أحلى منها، إنها هي بنت بيبكو، ثرية، أنت مجرد راعية» (ص ٣٤).

إن ضياع العقد من جيد زينب هو الذي أخلّ بالمعادلة وجعلها أقلّ شأناً من جاكلين «وزينب العاطلة والتي لايزنّ جيدها عقد. عقدها ضاع، أضاعوه لها أيام المقاومة، لا يعرف أحد أين يوجد» (ص ٧٠).

إن ضياع العقد هو الذي دفع بالطاهر للقيام بمحاولات عديدة للعثور عليه واستعادته لأنه عقد لامثيل له. وقد نعته الراوي بأنه عقد فريد وذلك في ثلاثة سياقات مختلفة من نصّ الرواية ص ٧٢-٨٣-٨٥. والعقد الفريد هو أيضاً كتاب تراثي مهم لابن عبد ربه.

والعلاقة هنا هي علاقة وضعية وذلك باعتبار العقد الآلة كنزاً كما عدّ أيضاً العقد الفريد كنزاً ثقافياً وأدبياً.

ونلاحظ أن هذا العقد هو الذي فجر الحقد، وكان أول من أضمر الحقد لزینب بسبب هذا العقد هو جاکلین ابنة بیبیکو التي رأت في عقد زینب منافسة لها وتحدّ ثروتها وجمالها .

«كيف حول الحقد هذه الحسنة اللعوب إلى سعادة، إلى شیطان . . . سعادة تلتهم جیدك بنظراتها الحاقدة؟ ومرة أخرى . . . العقد ذهب العقد بولّدك، زوجك، أیك، أخیک، حفیدك، جدك، عمك، خالك . . . إلى السجن كان سبباً من أسباب أخرى» (ص ٩٦).

نكتشف من خلال هذا المقطع أن زینب قد تلقت في سبیل هذا العقد إهانات كثيرة منها العمل في إسطبیل خنازیر بیبیکو مقابل عدم انتزاع العقد منها عنوة . وفي هذا الموقف بالذات يتعانق العقد مع الغلّ تعبيراً عن عدم القبول بالتسليم بالأمر الواقع وقد صاغ هذا الموقف البطولي بداية الفعل التحرري في الرواية . «والعقد يحتكّ بالغلّ، والغلّ يهجم على العقد اللطيف الوديع، يحاول تمزيقه، يعتمد النيل منه، لكن العقد يقاوم، أبدعته يد الطبيعة العبقريّة . . . منذ الأزل كان العقد، منذ الأزل علق من جیدك» (ص ٩٤).

ورغم الغلّ الذي يحزّ بجید زینب عنقها، إلا أن ذلك يعتبر ثمناً مقبولاً بالنسبة لمن أراد أن يحطّم الأغلال ويتخلص منها إلى الأبد، وتظهر آثار الغلّ جليلة على عنق زینب : «وعنقك عليه هالة من الدّم المحتقن، وملاءتك الخضراء ملطخة الأعلى ببعض الدّم» (ص ١٩٩) . إنه الثمن الذي دفعته زینب من أجل الحفاظ على العقد .

قد تبدو هذه الجمل التي أخذناها من الرواية، تعرض العقد كآلة للزينة تشبّث بها امرأة تتحدّی امرأة أخرى أقوى وأغنى منها، وأنه كان السبب الذي جعل المرأتين تتبادلان مشاعر الحقد، هذا إذا أضفناه إلى الحقد التاريخي والحضاري والطبقي بين المرأتين .

ولكن إذا قرأنا-بتمعن-السياقات التي ورد فيها ذكر العقد في مستوى آخر من الرواية فإننا نلاحظ أن العقد يرمز إلى دلالات كثيرة، من أهمها العزّ «عقد بداية العزّ، رمزه، أصله فيه تشمين عبير الحرية، أول مظهر من مظاهر الحرية، عقدك عقد الحرية، يرمز إلى شيء سيحدث في آخر الزمان» (ص ٩٩). وإذا ما عدنا إلى هذه الجملة فسنلاحظ أن كلمة عقد تعمل على مستوى آخر من مستويات الرواية وهو مستوى الرموز ودلالاتها. فالعقد هو رمز العزّ، وبالتالي فهو أحد أدوات الحرية، ولكن الحرية لا تحصل إلا إذا حدث «شيء في آخر الزمان» وهو الثورة التي تحطم الأغلال.

ومن هنا نستنتج لماذا أرقّ البحث زينب وكذا زوجها الطاهر في البحث عن العقد. إنّه البحث المضني عن مظاهر الحرية، ولكن الحرية لا تأتي بدون مقابل، والمقابل قدّمه الطاهر أثناء بحثه حتى وصل إلى العقد، وقد أضنى زينب أيضاً عندما جرجرت بالأغلال إلى إسطنبول خنازير بيسكو ثم العمل كخادمة لجاكولين في بيتها.

ويرتفع العقد إلى مستوى الرّمز الذي تجتمع حوله مجموعة من الدلالات والقيم التي قامت بدور المحرك الأساسي للقيام بالبحث عن العقد الضائع. وهذه القيم هي قيم الهوية الجزائرية. ويعطي الراوي مجموعة من القيم التي يرمز إليها النقد أو التحليل «الخيال، الحقيقة التاريخ، العقد، الزمان، المكان، المبدأ، الموقف، العدل، الحق، الصدق، الحضارة، اللغة، الدين، الصلاة، السلام، الجمال، النور، الثورة...» (ص ١٧٧).

ونلاحظ أن هذه المتتالية النسقية من الكلمات التي جاءت متزاخمة ومتعاقبة مع حذف أدوات الربط أو العطف تكون في الأخير وحدة متكاملة أو طرفاً من أطراف المعادلة ويمثل العقد الطرف الثاني للمعادلة، إذ يمثل هذا النسق وحدة دلالية يتساوى دلاليّاً مع معنى العقد كمستوى رمزي.

١-٣- المرأة / الخنجر:

يدخل الخنجر والمرأة في نظام الأشياء، لأنهما تعدان جزءاً من الأشياء التي تشكل عالماً علامياً/ رمزياً وتوضحان مجموعة من العلاقات الاجتماعية والثقافية. ورغم حضورهما القليل نسبياً في الرواية إلا أنهما تلعبان دوراً حاسماً في تحديد هذه العلاقات.

فالمرأة أصبحت بؤرة اجتماع نساء الرتبة العالية باعتبارها أداة زينة خاصة بهن كما تعتبر أيضاً ذاكرة سكان الرتبة العالية بأكملها «لم يكن بالرتبة العالية إلا هي - بعثور النساء عليها، الواحدة تلو الأخرى، وتزين العرائس أمامها» (ص ٣٠). وهذه المرأة قد عدت في البداية من الأعيب الجنّ والسّحر وشكلت عنصراً مهماً في حياة سكان الرتبة العالية وارتبطت بتاريخهم.

ومن خلال تاريخ هذه المرأة يمكن رصد بعض المراحل الحضارية والثقافية التي عرفتھا منطقة الغرب الجزائري في مرحلة ما قبل الثورة التحريرية «فهي مرآة بالية، فانية العين، عمياء لا تكاد تعكس... أمها هي التي أهدتها إياها يوم زفت إلى جدك، مرآة عجيبة جلبت من وراء البحر... يتحركن وهي ثابتة» (ص ٢٨-٢٩).

وهكذا تبدو المرأة كمنتوج حضاري وافد أثار إعجاب سكان الرتبة العالية وهي تجسيد لمجموعة من الممارسات الاجتماعية عبر الزمان والمكان «والمرأة هي التي ستخبرك بذلك، يوم تصبحين مثلهن، هذه المرأة رائعة، آلة الزمن والحيز» (ص ٣١).

ومثلما لعبت المرأة دوراً إيجابياً بالنسبة لسكان الرتبة العالية، أصبحت ملكاً مشاعاً بعد أن كانت ملك فرد (ص ٣٠). فقد لعبت دوراً سلبياً - شأنها شأن المتوجات الحضارية التي نقلت عن البيثة التي أنتجت فيها. أنت أنثى لا كالإناث،

ومراتك التي تعكسك كانت تمتلئ بجسمك «تصبح المرأة أنت ، أنا شديدة المعرفة بأسراك يا زينب . أنت مصدر العري . أنت مصدر كل السرّ ، كم سوّكت لهن عمليات من الجنس» (ص ٣٢-٣٣) .

من هنا نلاحظ الدور التغييري (السلبى) الذي لعبته المرأة في تجميل نساء الرّبوة العالية واجتماعهن وفي كشف بعض أسرارهن أيضاً وجعلتهن يلتفتن إلى الشكل وفي بعض الأحيان التهرب من العمل الموكل لهن .

أمّا الشيء الذي ليس له حضور كبير في نصّ الرواية -أي مجموعة تواترات - ولكنه حاسم في صناعة الحدث فهو الخنجر، إنّه آلة الجريمة وسبب الفيضان الدّموي ، ولكنه يلعب في هذه الرواية دوراً تطهيرياً ، تطهير العرض والدفاع عن الكرامة : «ابن رابح الجنّ مستحيل أن يمسنى وماذا أصنع بهذا الخنجر؟ أغمدّه فيه» . (ص ١٠٤) .

هذه الوظيفة تبقى في حيّز الإمكان ، أي احتمال استعمال الخنجر للدفاع عن العرض .

وهذه الوظيفة الموكولة للخنجر تنتقل من حيّز الإمكان إلى حيّز الفعل عندما تستعمل زينب هذه الأداة - الخنجر - لطنع صالح الذيب الذي اعتدى على عرض زينب «طنع صالح الذيب في قلبه ، لم نعر على الخنجر . . . وإنما عثرنا على مبلغ من المال معه ورقة مكتوب عليها بلغتكم «بداية النهاية» . جريمة غريبة ، ملغزة» (ص ١٦١) .

إن هذه الوظيفة الحاسمة التي قام بها الخنجر لها دلالة مستقبلية ، أمّا على مستوى السرد فإن الورقة التي وجدت مع مبلغ المال والتي كتب عليها «بداية النهاية» فإنه يمكن اعتبارها - على المستوى السردى - استباق Prolepse لأنها تتبّوأ

الأحداث التي ستقع مستقبلاً في الرواية (١) وهي الثورة على بيبكو وأعووانه لاسترجاع الأراضي المغتصبة .

ويرى روسي-لاندي أن السكين يمكن اعتباره وسيطاً لغوياً رغم تداوله كمنتوج يستعمل في المنزل في المطبخ بالذات إذ أنه في وقت من الأوقات يتحول إلى أداة لاستعمالات أخرى وهذا حسب أغراض مستعمله ويمكن أيضاً أن يصير أداة للتواصل بالمعنى السلبي ولغة مشتركة بين قاتل ومقتول وتعبيراً عن موقف تعجز اللغة العادية عن الإبانة عنه (٢) .

٢- لعبة السرد والشخص :

إن القراءة الواعية والنقدية لرواية عبد الملك مرتاض صوت الكهف تبين مدى استفادة الكاتب من انجازات الرواية الجديدة . ولعل استعمال الكاتب لضمير المخاطب / أنت / ما يبين هذه الملاحظة المبدئية .

وقد استعملت الرواية الجديدة هذه التقنية السردية انطلاقاً من فلسفة اجتماعية وجمالية تركز خاصة على القارئ/ المتلقي ، وذلك عن طريق استفزازه باستمرار وإدماجه بطريقة غير مباشرة في أحداث عالم الرواية وفضائها وتوريطه في عدد من أحداثها (٣) .

وعن طريق هذه التقنية يتداخل القارئ مع متقبل السرد Le narrative وبهذه الكيفية يساهم القارئ في خلق الأحداث . وقد كانت محاولات ميشال بوتور M.butor في هذا المجال بالذات رائدة ، إذ كشف في كتابه «بحوث في الرواية الجديدة» عن الأسس الفلسفية والجمالية عند استعمال ضمير المخاطب في

(١) G. Genette: Figures III p 82. Seuil 1972.

(٢) F. Rossi- Landi: Linguistics and economics pi 2-22. Mouton 1977.

(٣) M. Butor: Repertoire II. Minuit 1964.

الرواية الجديدة . وبقيت هذه المحاولة وحيدة إلى أن ترجم إلى الفرنسية بحث جيرالد برانس المعنون «مدخل إلى دراسة المسرود عليه»^(١) فحدد بذلك وظائف متقبل السرد والتي حددها فيما يلي :

-ربط الراوي/ السارد بالقارئ.

-المساعدة على تحديد إطار السرد.

-إعطاء بعض أوصاف السارد.

-التأكيد على بعض المضامين.

-تطوير العقدة.

-حل أو إظهار إيديولوجية العمل الأدبي.

قضية أخرى استعملتها الرواية الجديدة-باعتبارها مرجعية نوعية هي كشف بعض أسرار اللعبة السردية ، وتتمثل في إعطاء تأويلات أو تفسيرات عن ميكانيزم السرد من خلال الرواية وداخل النص الروائي ذاته كما هو موجود مثلاً في روايات آلان روب غرييه مثل رواية «الغيرة» . و«في المتاهة» خاصة^(٢) ، إذ نجد هذه التقنية التي تمارس النقد في الرواية حاضرة عند عبد الملك مرتاض في مواضع عدة من روايته «صوت الكهف» . وبهذه التقنية تقترب رواية عبد الملك مرتاض من الحداثة الروائية رغم أن المضمون المعالج مضمون تاريخي اجتماعي إذ ترتبط بالماضي بكل ملابساته وتجلياته أكثر من ارتباطها بالحداثة . ومنذ الصفحات الأولى من نص الرواية يخاطب الراوي البطل / الأبطال بصيغة «أنت» من أنت . أنت هنا . كم سنك؟ هل أنت جنين قابع في الرحم؟ لا بل أنت صبي ، لا بل أنت فتى . لا بل أنت شيخ هرم . بل أنت فتاة . لا بل أنت شخص من ورق» (ص ٧).

(١) G. Prince: "Introduction à l'étude du narrative" in poétique N.14 Seuil 1973.

(٢) J. P. Goldenstein: Pour lire le roman p.14. Duculot. Bruxelles 1985.

الملاحظ على هذه الفقرة أنها تتقاطع مع نظرية الرواية الجديدة وإنجازاتها الإبداعية في نقطتين :

الأولى : هي محاولة عرض صورة البطل بصورة مشوشة ومضطربة في نفس الوقت، وهي أيضاً تتبع الخيط التصاعدي للمراحل التي مرّ بها البطل / متقبل السرد .

الثانية : هي كشف أسرار اللعبة السردية أو ممارسة النقد السردية من خلال الرواية . واستعمال الراوي لجملة « لا بل أنت شخص من ورق » هو إعادة كتابة للمقولة النقدية الشهيرة لبارت^(١) والتي مفادها أن الشخص السردية هي كائنات ورقية وذلك لكي يمحو كل مرجعية خارجية لهذه الشخصيات والنظر إليها في إطار النصّ الروائي، فالبطل الروائي هو بطل لا يمكن أن نجد له نظيراً في الواقع المحسوس .

ونجد هذه الفكرة تتكرّر أيضاً في سياق تأويل شخصية زينب، وهذا التأويل يمكن أن يقوم به أيضاً القارئ، لأن السرد يتكئ على تقنية استعمال ضمير المخاطب «أنت لا تعرفين، لم تعرفي شيئاً قط، بإرادتك ووعيك، لاوعي ولا شخصية ولا ذات، الحقيقة لم يجر جرك رابح الجنّ، لم يعذبك الشيخ الأقرع، لم تغر منك جاكليين، هؤلاء جميعاً غير موجودين، والطاهر والعفريت أيضاً وما كان معك قط، إنما هو مجرد كائن من ورق مثلك» (ص ١٠٦).

هذه الفقرة تعمّق البحث في أسرار اللعبة السردية، وإذا كان الأنت في سياق الفقرة المحلّلة سابقاً شخصاً من ورق فإن الأنت (مؤنث) في الفقرة اللاحقة كائن من

(١) R. Barthes: "Introduction à L'analyse structurale des récit" p.13 communication N.8 Seuil 1966.

ورق أيضاً. ويضيف الكاتب تحليلاً وتأويلاً نقدياً آخر هو أن هذه الكائنات الورقية لا إرادة لها و «إنها غير موجودة»، أي أن وجودها لا يخرج عن إطار النص الروائي/ السردى، وأن الأحداث كلها التي وردت في السرد هي من اختراع الرواي السارد للأحداث.

تتكرر هذه التأويلات النقدية التي هي تقنية الرواية الجديدة وعصب السرد فيها وذلك لممارسة التحليل النفسي على شخص زينب. يقول الكاتب: «أنت مجرد قيمة، ولكنها عظيمة. كائن ولكن من ورق، هنا والآن. فكيف ينخدعون؟ هم جميعاً أغبياء» (ص ١٢١) يعطي الكاتب هنا تأويلاً باعتبارها قيمة، أي رمز من جهة، كما يؤكد على أنها كائن من ورق من جهة أخرى، وفي استعماله لطرفي الزمان والمكان «هنا والآن» إشارة إلى حدود السرد وإطاره. وهذان الطرفان يتكرران بكثرة في نص الرواية ويربط عبد الملك مرتاض روايته بالمجازات الرواية الجديدة التي تستعمل كثيراً Ici et Maintenant.^(١) ثم في الأخير يسخر من القارئ الساذج الذي قد ينخدع بزينب كذات، فهو في نظره غبي لأنه لا يعرف أنها قيمة/ رمز وأنها كائن ورقي.

ويؤكد الكاتب مرة أخرى أن زينب ليست ذاتاً ولكنها رمز مركّب أو مجموعة من الرموز عندما يقول: «وإذن؟ فلماذا أنت كائن نفخوه بالخيال فكان الحقيقة التاريخية العظيمة... الخيال، التاريخ، العقد، الزمان، المكان، المبدأ، الموقف، العدل، الحق، الصدق، الحضارة، اللغة، الدين، الصلاة، السلام، الجمال، النور، الثورة... كائن يقوم بوظيفته، أنت كل ذلك» (ص ١٧٧).

إن هذا المقطع يؤكد أن زينب وظيفة وليست شيئاً آخر. فهو يؤول زينب بعدها وظيفة ويفسر الرموز التي اتحدت بها المرأة أثناء مسار الرواية، فهي تارة هذه وأخرى تلك.

J. P. Goldenstein: Pour lire le roman p. 15. (١)

ومحصلة ذلك كله هذا الرمز الكبير لزئنب والذي جاء في شكل كلمات لا رابط بينها، أي أنها متداخلة ومتزاحمة لتؤكد استحالة فصل صفة أو رمز عن النسق الرمزي ككل، فهي هذا الرمز المركب كما جاء في الرواية.

وفي الصفحات الأخيرة من الرواية يؤكد الكاتب أن كل ما قام به الطاهر هو نوع من أنواع السرد: «وترددت وأنت تتابع النعيجات الثلاثة . . . رأسك حاسر وجلبابك ممزق، ورجلاك حافيتان . . . وشعرك أشعث أغبر . . . تردد صوتك عميقاً بالناي تحكي قصة مثيرة . . . ملحمة مهولة» (١٨٧).

بهذا المفهوم يصير كل ما قام به الطاهر بعده رواية هو سرد لحكاية مثيرة وملحمة مهولة. وسنخصص البحث في هذه الجوانب عند تكلمنا عن البنية الأسطورية في الرواية.

٣- الجنس والتواصل المستحيل:

إذا كان الجنس في الحالات الطبيعية تعبير عن رغبة مشتركة، أي بوصفه شكلاً من أشكال التواصل الجسدي والروحي واللغوي، فإن الجنس في الرواية «صوت الكهف» يعبر عن اللاتواصل *Incommunicabilité* لأنه يساهم في تعميق الهوة التي تفصل بين منجزى التواصل، لأن السياق الذي تتم فيه عملية التواصل هذه مبني على علاقة غير متكافئة، من جهة، ومن جهة ثانية فإن أحد أطراف معادلة التواصل التي هي المرسل والرسالة والمتقبل قد سقط من حساب هذه العملية.

مشكلة أخرى تتصل بهذه الناحية هي أن الجنس بعده تواصلاً بين ذاتين مبني على رؤية استهلاكية، أي أنه ليس ذلك السياق النفسي والثقافي الذي يجمع شخصين بل هو حمل الآخر على التواصل، ولكن هذه الطريقة لا تجدي نفعاً.

نصادف هذه القضية في موقفين : الأول إرغام ابن رابح الجن (وهو أحد أعوان بيبيكو) زليخة، الشابة الفقيرة على ممارسة الجنس واغتصابها متظاهراً في البداية بالطبية : «ابن رابح الجن يخدمك يا زليخة، هنا والآن، لم يخدمك أي رجل قط . أنت فقط التي تخدم الناس» (ص ٤٣) وتمتد هذه المراودة مع كل طقوس الإغراء على مساحة أربع صفحات ٤٣-٤٤-٤٥-٤٦ .

وبعد فشل هذه المراودة تبدأ معركة حقيقية بين زليخة المدافعة عن عرضها وشرفها وابن رابح الجن الذي يحاول اغتصابها «وتشتبكين مع ابن رابح الجن»، تتلاحمان وبسهولة يطرحك أرضاً على رمل الوادي الرطب الناعم ويطبق عليك كالنسر الكاسر الآن وهنا» (ص ٤٦) .

وتعيد الرواية مشهد العراك بين زليخة وابن رابح الجن عبر ثلاث صفحات إلى أن يتم الفعل المحتوم «وتضعين كفك على وجهك، لاشيء غير ذلك، خارت قواك، احتواك كالثور، اضطرابك لا يفيد شيئاً ويلتهمك، إنما على الأقل تشتمينه، سلاح الضعفاء» (ص ٤٨) .

زليخة التي أصبحت الفضيحة ذاتها، عليها أن تتصرف ويتداخل هنا الطب الشعبي وتجربة العجوز يامنة في محاولة لإنقاذ شرف زليخة : «أعطيك قليلاً من الكافور، ابتلعيه فهو نافع لإسقاط الجنين . هو علاج معروف عند جميع عجائز الربوة إنما لا يشعنه بين الفتيات . . أنت تعرفين السر . . حتى لا يشيع الزنا» (ص ٥١) .

وكان لهذا الدّواء آثار سلبية إذ صارت زليخة تتقيأ الدم، وعجز زليخة عن مقاومة الآلام الفظيعة والفقر أسلمها إلى الموت . ويصور الراوي موت زليخة بقوله : «وتستقبلين الموت يا زليخة، والموت الذي يريحك من العذاب، ومن . . . الفضيحة والعار» (ص ٥٢) .

وبهذا المشهد الدرامي تنسحب زليخة من حياة سكان الربوة العالية في صمت وهي تشبه نفس الطريقة التي شبّهت بها زينب رشدي موت الباش مهندس محمد في قصتها التي تحمل نفس العنوان: «الموت يا محمد، كل هذا العناء، لاهثاً كنت، يستمع حلمك كلما اقتربت من يافطة كبيرة عليها لقب الباش مهندس محمد» (من مجموعة القاصة المعنونة «يحدث أحياناً»).

نجد في موضع ثان أن فعل الجنس مبني على علاقة غير متكافئة بين زينب وصالح الذيب وهو أيضاً يعبر عن فشل في التواصل لأن زينب كانت مرغمة ولم تكن لها رغبة في ممارسته. (تبدأ المراودة واستعمال الأساليب الخبيثة عندما يطرق صالح الذيب باب زينب ليلاً: «-زينب، أخرجي، لا تخافي، أنا صالح الذيب» (ص ١١٠) وتبدأ المساومة، خاصة وأنه كان صديق زوجها، ويمتدّ هذا الحوار من الصفحة ١١٠ إلى الصفحة ١١٧ من نصّ الرواية، بحيث يقنعها صالح الذيب أنه جاء ليرى الصبي من زوجها الطاهر، وعندما تسمح له بالدخول يكشف لها عن نواياه «-أي صبي؟ الصبي هو أنت، الصبية هي أنت، صبية خرافية، أنا لا أخرج من هنا أبداً» (ص ١١٧).

وتبدأ الجولة الثانية من العراك، وخوفاً من الفضيحة والعار، وبعد أن يصيب التعب زينب جرأء المقاومة تستسلم و«فقدت القدرة على أي مقاومة... رفضت الضوء، ولكنك قبلت الظلام، أنت تغالطين نفسك، أي فرق يقع تحت النور أو الظلام» (ص ١١٨). ولكن صالح الذيب بعد أن نال من زينب ما نال، فإنها أجهزت عليه قبل أن يُلطّخ عرضها وأن يجعلها فضيحة «طعن بخنجر في قلبه، لم نعثر على الخنجر «كل دار فيها خناجر» (ص ١٦١).

هناك بعض الدلائل التي تبين أن الجنس في رواية «صوت الكهف» هو نوع من التواصل المستحيل لأنه يتمّ ضدّ رغبة طرف من الأطراف ولأنه يتمّ حسب نظرة غير متكافئة في العلاقات بين أطراف التواصل.

يمكن أن نستدلّ على ذلك عندما وضعت زليخة كفيها على وجهها هرباً من العار وأيضاً بالنسبة لزينب عندما أطفأت نور الشمعة حتى تتقي نظرات صالح الذيب وكي لا ترى نظراته ، لأن الظلام هو الذي يبقى السرف في طي الكتمان .

النقطة الثالثة هي استعمال العنف لإرغام الطرف الآخر (زينب-زليخة) على فعل الجنس ، وإن بقي الطرف الآخر سلبياً في هذا الموقع ووقع عليه فعل الجنس عنفاً وضدّ رغبته وإرادته .

النقطة الرابعة تتمثل في كون صالح الذيب لم يستطع القيام بفعل الجنس وعجز عن التواصل جسدياً مع زينب ، حتى ولو تمّ ذلك في سياق العنف كما بينا «لا يخادعك» يتظاهر بالفحولة وهو خثى . . يظهر لك الغلطة وهو أنثى . . . » (ص ١١٩) وهذه الصفة نجدها مشتركة بين صالح الذيب والمعمّر بيبيكو ، الذي هو «رجل بدون فحولة ، ، هكذا اتهموه . . عاهرة فضحته . . » (ص ١٨٥) . وهذا يعني أن فعل الجنس الذي حاول صالح الذيب القيام به هو مجرد وهم ورغبة زائفة كعملية تمويهية لاخفاء حقيقته .

النقطة الخامسة التي تدلّ دلالة واضحة هي أن الجنس كان في رواية عبد الملك مرتاض شكلاً من أشكال التواصل المستحيل هي النهاية الفاجعة التي يتعرض لها أحد أطراف عملية التواصل : زليخة انتحرت عندما أرادت أن تقوم بعملية إجهاض وصالح الذيب طعنته زينب في قلبه بخنجر عندما تمادى في ملاحقتها ومطاربتها وبيبيكو فضحت عجزه عاهرة وحولته إلى مسخرة .

من خلال هذه النقاط نستنتج أن الجنس في هذه الرواية يعتبر فعلاً من أفعال التواصل المستحيل لأنه لم يستطع تمرير أية رسالة أو أن يجعل الآخر يتحاور معه ، بل إنه يدخل في دائرة الاستهلاك المجاني والاستغلال المبني على العنف والقهر .

٣- البنية الأسطورية :

تشكل الأسطورة في رواية «صوت الكهف» خلفية بارزة تنسحب على ذهنية الشخص و طريقة تعالق الأحداث . ولعل ذلك يعود إلى اهتمام الكاتب - عبد الملك مرتاض - بدراسة الفولكلور والأدب الشعبي الشفوي واهتماماته في هذا المجال معقولة . و روايته في محاولتها للإيهام بالواقع تحاول قدر الإمكان تصوير تلك البيئة الخرافية التي تتحرك فيها الشخص ، وهي نفس المدة التي عرفت فيها الجزائر انتشار الشعوذة كمحاولة من طرف الاستعمار لتخدير الشعب وإبعاد نظره عن مشاكله الجوهرية .

وسنحاول دراسة تجليات الأسطورة- في هذه الرواية- من خلال ثلاثة مستويات : مستوى الشخص ، مستوى الأمكنة ومستوى الأحداث والوقائع . وسنحاول من خلال هذه المستويات الكشف عن دور الأسطورة والخرافة في عالم الرواية ودورها في فترة تاريخية من حياة الشعب الجزائري .

٣- ١- الشخص :

إن قراءة الرواية تبين لنا وجود ثلاث فئات من الشخص : الأهالي وهم سكان الرّبوة العالية والمستعمرون والقائد ومن يدور في دائرتهم وهم سكان السهل الخصب وفئة ثالثة وهم العمال الذين يخدمون الفئة الثانية ويقومون بدور الوسيط بين الفئتين الأوليتين . إن هذا البناء المثلث الأضلاع لشخص الرواية يمكن أن يوزع توزيعاً أسطورياً وفق المخطط الذي اقترحه غريماس A. J. Greimas^(١) وذلك انطلاقاً من نظرية بروب .

وإذا وزعنا هذا البناء المثلث الأضلاع للشخص وفق طريقة غريماس وأتباعه فإن هذه الشخص التي تنتمي إلى الفئة الثالثة والتي تقوم بوظيفة الربط والاتصال بين الفئتين سكان الرّبوة العالية/ سكان السهل الخصب وتنتقل بين العالمين ، بين عالم الأهالي وعالم المستعمر والمقربين منه تشكل بالنسبة لفئة الأهالي شخصاً معيقة أي مضادة opposants وبالنسبة للفئة الثانية فأنها تصير شخصاً مساعداً Adjuvants^(١) .

(١) A. J. Greimas: "Elements pour une théorie de l'interprétation du récit mythique". (١) p.28-59. communications NO 8 Seuil 1966.

فإذا كانت الشخوص المساعدة والشخوص المعيقة (المضادة) تقوم بوظيفة محدّدة في القصص الأسطوري، فإننا نلاحظ أن وظيفتها في رواية «صوت الكهف» متأرجحة وذلك لأن وظيفتها كشخوص مساعدة لفئة سكان السهل الخصب تتناقض مع موقعها الاجتماعي والحضاري، فهي اجتماعياً تنتمي إلى الأهالي-سكان الرّبوة العالية- أمّا وظيفتها الحقيقية فتتمثل في خدمة سكان السهل الخصب-المستعمرين: بيبكو وجاكيلين والقائد والحاج.

قضية أخرى تتعلق بنفس الإشكالية، وهي الشيء القيمة^(٢) *Objet de valeur* في رواية «صوت الكهف» شيء مزدوج ويتجلى من خلال السهل الخصب من جهة، والعقد الذهبي رمز الحرية والشرف من جهة أخرى. في حين أن الشيء-القيمة في القصص الأسطوري شيء واحد كأن يكون الخاتم السحري أو المصباح العجيب أو البساط الطائر إلى غير ذلك من الأشياء السحرية.

كما نجد أيضاً أن الأسطورة ملتصقة أشد الالتصاق بجلد الشخوص ذاتها وتركيباتها النفسية والاجتماعية والذهنية وذلك انطلاقاً من مواصفاتها الذاتية مثل اسم العفريت الذي يعكس ذهنية أسطورية خرافية، كما أنها في المفهوم الشعبي الشائع تعني «الشاطر» والبطل وكل أوصاف الإعجاب.

والأوصاف التي يعطيها الراوي كشخص الطاهر العفريت ترفعه من مستوى البطل القصصي / الروائي إلى مستوى البطل الأسطوري وتحضره منذ ذلك الحين إلى القيام بالمهام الموكولة لهذا النوع من الأبطال. «فتى يسابق الذئب فيسبقه! شيء أسطوري، لا أكاد أصدق!... ويتسابق مع أهل الرّبوة العالية، الطاهر حقيقية، مدهش، الطاهر حقيقة، عفريت!» (ص ١٥).

(١) A. J. Greimas: sémantique structurale p 178-179.

(٢) A. J. Greimas: "du sens // p. 19. Seuil 1983.

من خلال نصّ الرواية نصادف الكلمتين / مفتاح السرّ اللتين جاءتا على التوالي وهما، أسطوري وعفريت، وتشكلان البعد الخرافي والتكويني لشخصية البطل / الطاهر.

ونفس الطريقة نصادفها أيضاً عند وصف الراوي لزينب فهي في نظره ليست امرأة عادية أو بطلة من بطلات الأدب القصصي كمدام بوفاري أو زينب لهيكل، بل هي بطلة أسطورية، مثلها مثل الطاهر العفريت: «أنتم مجرد وهم، يا أصحاب الرّبوة، زينب خرافة، العقد خرافة، أنت بالذات خرافة، خرافة في خرافة» (ص ٧٧).

هذا السياق يتمفصل داخل فكرتين أساسيتين هما أولاً الاقتران بتقنية الرواية الجديدة كاستعمال ضمير المخاطب/ أنت وممارسة النقد الروائي من خلال نصّ الرواية ذاته، ويشبه من جهة أخرى اعترافات مصطفى سعيد بطل «موسم الهجرة إلى الشمال» عندما يقرّ أنه خرافة وأكذوبة.

ولعلّ أهم شخصية ساهمت في نسج هذه الأجواء الأسطورية هي شخصية حلّومة العرافة العجوز وذلك سواء عن طريق ممارساتها التطبيقية أو رواياتها الأسطورية: «الشيطان خرافة من خرافات الأمّ حلّومة، عجوز برعت في نسج الحكايات الخرافية لأهل الرّبوة العالية، صدّقوها، اتخذوها ولية صالحة» (ص ٣٧). إن هذه العرافة تمارس فعل الحكيم وتساهم في تثبيت الذهنية الأسطورية تعبيراً عن ذهنية خرافية وعلائق اجتماعية لم تستطع أن تجد لها إطاراً خارج هذه البيئة.

وهناك شخصية أخرى ساهمت في نسج الحكايات الخرافية وهي شخصية بيبىكو المستعمر «كم يهوى إشاعة الحكايات الخرافية» (ص ٣٨) وذلك إمعاناً منه في إبقاء سكان الرّبوة العالية في حالة سكون وتخدير دائم وقد استعمل لهذا الغرض رابح الجنّ كأداة لتوصيل حكاياته وإعطائها مصداقية.

وقد اتخذ كل من حلومة العرافة وبيبيكو المستعمر ولياً يقدم له القرابين والذبائح ويتقرب إليه بالطقوس . وهذا كمنافرة من طرف بيبيكو لإثارة الفتنة بين سكان الربوة العالية ومن يتخذون من الأولياء : «يوجد فرق : عيشون ولي حلومة وعبد الرحمن ولي بيبيكو . . وقريتكم التي أصبحت مقدسة ، ربوتكم العالية قرية ومدينة وأرض ووطن وبعد عيشون يأتي عبد الرحمن الولي الجديد» (ص ٦٧) .

وفي هذا الجو الأسطوري تتحرك الذاكرة الجماعية التي تتكىء على السحر وعلى الخرافة ويبدأ اشتعالها في نسج الأحداث وتتخذ من هذه الأحداث بطانة لتمرير رسالة معينة حيث تعيد إلى ذهن القارئ بعض أجواء القصص الأسطوري وقصص الغول والجن والعفاريت ، وخاصة الغول ذي الرؤوس السبعة والذي قهره سيدنا علي بسيفه البتار وهو رمز الخير الذي يقضي على الشر وتكرس هذه الحادثة كرمز لكل الانتصارات على الشر . ويؤكد النص الروائي على هذه الفكرة عندما يقول : «ذاكرتها فارغة إلا من هذه الحكاية» (ص ٢٣) . إنها الذاكرة الجماعية المتوارثة عبر الأجيال .

وتتمثل هذه الذاكرة في إعادة إنتاج قصص الغول ذي الرؤوس العديدة والذي ينبت له رأس جديد كلما قطعنا له رأساً من رؤوسه العديدة (ص ٩) وطقوس الرقص الذي كان رابع الجن محرّكاً لها (ص ٦٩) والقصة الشعبية المتداولة عزّة ومعرّوزة التي وردت حكايتها كاملة (ص ١٠٠-١٠١) إلى جانب طغيان المثل الشعبي الذي يعبر عن تجربة جماعية مشتركة من جهة أو محاولة الراوي اختزال بعض المواقف أو التعليق عليها من جهة ثانية .

٣-٢- الأمكنة :

الأمكنة في رواية عبد الملك مرتاض تتخذ أبعاداً أسطورية وذلك من خلال الأوصاف التي خلعها عليها الراوي . فالأوصاف التي أعطاها لها تشير الغرابة وتحدث دهشة لدى القارئ الموهوم بالواقع والتاريخ وذلك بمعناها أولاً ثم بالتركيب

اللغوي الذي جاء به هذا الوصف ثانياً «بقية من أشجار برية تغشاها أشجار شوكية عقيمة، لا النار تحركها ولا الماشية ترعاها، على قمة الربوة العالية التي تشبه رأس الكلب» (ص ١١). وهذا الوصف الذي أعطاه الرأوي للربوة (شكلها رأس الكلب) نجده يتكرر في سياقات عديدة من نص الرواية.

وترسم الرواية تضاريس هذه الربوة التي «رأس الكلب شكلها، يكتنفها الضباب نهاراً، تهاجمها الذئاب ليلاً» (ص ٣٤) وذلك خلال صفحة كاملة من نص الرواية (ص ٣٥). إنها ربوة أرضها بوار لا تنبت إلا الشوك والأشجار العقيمة التي لا تثمر شيئاً، إنها «الربوة التي تنبح حولها الكلاب الجائعة التي تتجاوب معها الذئاب التي طواها الجوع» (ص ١٠٧).

من خلال هذه الأوصاف التي أعطاها الروائي للربوة العالية، تبدو كمكان للطرد البشري حيث لا تشجع أبداً على الإقامة بها وهي بذلك تشبه الجحيم الذي يسكنه الأهالي.

وإمعاناً في تعميق الإغراب والدهشة لدى القارئ (الذي هو الأنث في النص الروائي) فإن الرأوي يجعلها تشبه حدائق بابل المعلقة، حيث يقول: «لتصعدن إلى الربوة العالية المعلقة بين الأرض والسماء» (ص ٤٢). وبهذه الأوصاف العجائبية التي أعطاها الرأوي للربوة العالية-والتي لم يعطها اسماً محدداً وذلك ليجعل القارئ يتخيلها في أية بقعة من أرض الجزائر- فقد جعلها تشبه قرية «موكوندو» تلك القرية الأسطورية التي دارت فيها أحداث رواية «مئة عام من العزلة» لغابريال غارسيا ماركيز الكولومبي. وهذا يعود إلى اشتراك الربوة العالية و«موكوندو» في الطابع الشعبي والطعم الأسطوري.

ولكن هذه الأوصاف المتعلقة بالربوة العالية لا تتخذ معناها التاريخي والحضاري إلا إذا وضعت في علاقة تفاعل مع السهل الخصب وذلك لإبراز حالات الصراع والتناقض ونقاط الصدام بين الحيزين بعددّهما يمثلان شريحتين اجتماعيتين تختلفان من حيث التركيبة الاجتماعية ويختلفان في الأهداف الحياتية.

وهكذا يمتدّ السهل أمام ناظري الطاهر، ومن خلال هذه الرؤية/ الاستعراض تتضح العلاقة بين سكان الرّبوة العالية (الجرءاء الفقيرة) وسكان السهل (الأراضي الخصبة). «ومن ذروة الرّبوة العالية تتأملها كل يوم، تغرز بصرك فيها، في باطنها. ربّما يوجد بجوفها ذهب. ربّما يوجد بها نפט، ربّما يوجد بها حديد أو نحاس أو فوسفات أو كبريت. بطنها كنز، سطحها كنز. استولى عليها بيبيكو الشيطان أيام المجاعة» (ص ٣٩).

هذا المقطع يعكس سياقاً حضارياً وتاريخياً هو انتزاع الأراضي من الجزائريين أيام المجاعة على عهد الاستعمار، أمّا على مستوى السرد فإنه يعد إحدى تقنيات توقيف الأحداث عن طريق الوقفة Pause^(١).

ومن خلال دراستنا للمواقع التي يحتلّها كل من الأهالي والمستعمر، نكتشف أن هناك سوء توزيع مقصود يراد به المبالغة في السخرية، بعدّها شكلاً من أشكال الوعي وهذا لتعميق الاحساس بالتناقض. ذلك أن المكان العالي يشغله أشخاص ينتمون إلى أدنى درجات السلم الاجتماعي. ونلاحظ أن هناك انقلاباً في الموازين ناتج عن عدم تطابق المكانة الاجتماعية مع الحيز الذي تشغله هذه الشخصيات.

ونظراً للظروف الاجتماعية القاسية التي يعيشها أهل الرّبوة العالية، فإن ذلك دفعهم إلى الثورة وإلى التحدّي وتحويل الرّبوة العالية إلى ينبوع خير وعطاء وذلك لمنافسة خصوبة السهل، وتعدّ هذه العملية-من الوجهة النفسية-عملية تعويض، لأن طرد بيبيكو من السهل يعني تعميم الخيرات ونقلها إلى كل البقاع حيث يقول الراوي: «سيحرث أهل الرّبوة العالية أحراشهم هذا العام. ذهب القحط، انتهى

(١) G.Genette: Figures III p.128.

الجفاف أدبرت السنون العجاف، سيشبع أهل الربوة العالية من خبز الشعير» (ص ١٩٨). إن هذه الفقرة تبشر بالانقلاب وتوقيف السرد الروائي إذ انتهى الصراع.

وهذا التحويل لم يحصل عن طريق الأمانى ولكنه جاء عن طريق تقديم الأرواح التي حصدت قمح بيبىكو فجاء هو الآخر ليحصدهم برشاشه، وكانت هذه العملية التي قام بها بيبىكو هي إحدى مؤشرات نهايته ودليل يأسه وانهياره.

٣-٣- الأحداث :

تشكل أحداث رواية «صوت الكهف» من برنامجين سرديين متقابلين. والبرنامج السردى *Parcours narratif* حسب تعريف غريماس هو مجموعة من الوحدات السردية المتعلقة بالتركيب الوظيفي الذي يمكن تطبيقه على كل أنواع الخطابات^(١). وسنركز على برنامجين أساسيين (برنامج البطل وبرنامج البطل المضاد) باعتبارهما يمثلان مفاصل التحول في الرواية. وهذا لا يعني انتفاء وجود برامج سردية أخرى تدخل في تركيبة البرنامج السردى الأساسى.

والبرنامجان السرديان اللذان ينظمان أحداث الرواية، ينجز البطل الأول منهما وينجز الثاني البطل-المضاد إذ يحاول كل واحد منهما إلغاء الآخر والقضاء عليه لتأكيد حضوره وبسط شرعيته. وكل برنامج سردي يتكون من مجموعة من التحولات السردية. والتحولات السردية في تعريفها البسيط هي انتقال الفعل من حالة إلى حالة أخرى-سلباً وإيجاباً- من حالة امتلاك البطل للشيء أو حالة انفصاله عنه.

(١) A. J. Greimas et J. Courtès: *Sémiotique: Dictionnaire raisonné* pp 242-43

Hachette 1979.

وحسب القانون الصوري الذي صاغه غريماس على الشكل التالي فإنه يؤكد أن البرنامج السردي هو انتقال الفاعل من حالة انفصاله عن الشيء إلى امتلاكه للشيء . وقد صاغه بالطريقة التالية :

$$PN=SUO \Rightarrow SNO$$

وقد طبق أتباع غريماس بعد ذلك هذا القانون وهو البرنامج الذي يقوم به البطل ، أما برنامج البطل المضاد فإنه يصاغ بالطريقة العكسية .

$$(PN=sno \Rightarrow suo)$$

وانطلاقاً من نصّ الرواية فإنه يمكننا أن نجد لهذا القانون مجالاً للتطبيق في رواية «صوت الكهف» إذ نجد أن البطل هو الطاهر الذي قام بمجموعة من الأحداث (إنجازات قولية) باتجاه استعادة العقد الذهبي الذي تعدّه الرواية رمزاً للوطن والحرية والأرض والسلام .

وهكذا يتشكل البرنامج السردي -حسب قانون غريماس- حيث يكون البطل في البداية في حالة انفصال عن الشيء القيمة *objet V* الذي هو العقد/ الأرض (أي وضعية عدم امتلاك للشيء *SUO*) . و«أنت حاضرة في كل ربوة، وأنت حاضرة في كل هضبة وأنتم عنها تبحثون» (ص ١١) .

هنا يبدو عدم امتلاك البطل للشيء واضح فهو يبحث عنه . ويبدو هذا البحث *Quête* سبباً من أسباب الفراغ و«الوهم الذي لم يستحل قط إلى حلم . وجيدها العاطل ومعصمها الفارغ» (ص ١٦) . هذه الحالة هي حالة الفراغ *Manque* والانفصال مع الشيء موضوع الرغبة (الذي هو في نصّ الرواية العقد والأرض) هو الذي دفع البطل بالتحرك باتجاه إزالة كل المعوقات للحصول على هذا الشيء .

ويتمثل التحول في القضاء على الحالة الأولى، حالة الغدوم والفراغ، والوصول إلى وضعية امتلاك الشيء والحصول عليه (SNO) عندما يسترجع البطل الشيء المفقود ويحوز عليه «شيء ظللت به تحلمين منذ يوم الضياع». حلم جميل يتحقق. كيف استطاع العثور عليه بعد أكثر من مئة يوم من أيام الحشر (ص ٧٢). وهذا المقطع يبين لنا أن التحول قد تم بعد مكابدة (أكثر من مئة يوم في الحشر) وتمثل انتصاره في «العثور» على الشيء المفقود الذي هو العقد/ الأرض وبذلك يستعيد البطل حالة الاستقرار.

أما البرنامج السردى الثاني فهو الذي أنجزه البطل المضاد Anti-heros ويمكن صياغة قانونه الأساسى حسب غرياس بالمعادلة التالية: $PN=SNO \Rightarrow Suo$. (ونقرأه كالتى: البرنامج السردى يساوي امتلاك البطل للشيء) يتحول إلى افتقاد البطل (إلى الشيء).

وتتجلى أطراف هذه المعادلة من خلال نص الرواية في مضمونها ذاته الذي يتماشى مع مقتضيات الحتمية السردية إذ أن بيبىكو المستعمر (البطل المضاد) يمتلك الأرض في بداية الرواية والتي يفقدها في نهاية الرواية.

إذ نلاحظ أنه منذ بداية الرواية وفي الصفحات الأولى يظهر البطل المضاد ممتلكاً للأرض التي امتلكها بالقوة تارة، وتارة أخرى عن طريق المساومات أيام المجاعة عندما رفع شعار «الهكتار بقنطار» وذلك من خلال السياق: «-أموت من الجوع ولا أكل من مكافأة يعطيها بيبىكو، فقط أريد أرضي». قطعة منها على الأقل (ص ١٥). وهكذا يبدو واضحاً امتلاك البطل المضاد (بيبىكو) للأرض.

وهذا الامتلاك لا يتم بطريقة سلمية بل هي أقرب إلى الاغتصاب والطرق اللاإنسانية «استولى بيبىكو على السهول، لم يترك لك إلا الأحرار والشعاب» (ص ١٤٤). وبهذه الطريقة أقام مملكته على حساب شقاء الآخرين.

هذه الحالة المتمثلة في طرد الأهالي إلى الأحرار والشعاب جعلت البطل (الطاهر وسكان الرّبوة العالية) يقومون بمحاولات لإحداث التحول، أي وضع البطل المضاد في حالة عدم امتلاك للأرض: «ربّما وضوح الصوت يعود إليكم كما ذهب عنكم، ينتزع الأراضي من بيبيكو، يوزعها عليكم» (ص ١٨٨).

هذا السياق يترجم عودة الوعي ونضجه، والنتيجة تقودنا إلى ملاحظة أساسية ليس على مستوى منطق الأحداث وشكلها ولكن على مستوى المضمون وتتجلى من خلال ذلك التحول الذي يعكس بوضوح علاقة القبل / البعد كما تعكس تحول المضمون المقلوب إلى حالة المضمون الموضوع / Contenu (inversé/contenu posé)^(١) إن هذه النسبة يمكن ملاحظتها من خلال مضمون الرواية حيث كان المضمون المقلوب هو عدم امتلاك سكان الرّبوة العالية للعقد / الأرض وبالذات زينب: «إنما عنقك عاطل، آه لو تستطيعين امتلاك عقد من الذهب» (ص ٣٤).

أمّا الطرف الثاني لهذه القضية فيتمثل في حدّ البعد أي المضمون الموضوع وإعادة القضية إلى وضعها الطبيعي حيث يسترجع أهل الرّبوة أرضهم ويحصلون على العقد رمز الأرض والوطن والدين والأخلاق والحضارة والتاريخ «سيحتر أهل الرّبوة العالية أحرارهم هذا العام. ذهب القحط. انتهى الجفاف، انتهت السنون العجاف» (ص ١٩٨) وهذا القانون أشبه ما يكون بالبنية الأسطورية التي تتحكم في نظام الأحداث.

بعد هذين المستويين من الأحداث: مستوى البرامج السردية ومستوى القبل / البعد يتدخل مستوى ثالث هو مستوى الوظائف وسنعمد في تحليلنا لهذه القضية على نظرية فلاديمير بروب وذلك لأن البنية الأسطورية في رواية صوت الكهف تنظم كل الأحداث وتوجهها باتجاه جوّ أسطوري لكل عناصر الحكاية

A. J. Greimas: *Eléments pour une théorie* p.29-30. communication NO 8. (١)

العجائية . حدّد بروب وظائف الحكاية الشعبية العجائية بوحدة وثلاثين وظيفة وقد استخرج هذه الوظائف من خلال دراسة نوعية ومعاينة لأكثر من مئة حكاية روسية وقد انتهى بروب إلى أن هذه الوظائف تتواتر في كل الحكايات وتأتي تقريباً في كل مرة في نفس المفاصل البنيوية . وتشترك حكايات الثقافات المختلفة في هذه الوظائف مع تغيير بسيط في ترتيبها داخل النّسق السردي . ومن هنا يمكن تعريف مفهوم «الوظيفة» -حسب بروب- بأنها الوحدات القصصية التي تبقى ثابتة رغم تغيير مضامين الحكايات .

وإذا أردنا تلمس هذه الوظائف في رواية «صوت الكهف» فإنه يمكننا وبكل يسر ملاحظة وجود المراحل الثلاثة التي تحتوي عليها الحكاية الشعبية وهي المرحلة التحضيرية-مواجهة الصعوبات وإزالة المعوقات-والحصول على الشيء المفقود ثم المرحلة الأخيرة وهي الإجازة (زواج أو اعتلاء العرش) .

نلاحظ أن الوظيفة الأولى وهي الابتعاد ماثلة في الرواية حيث يختفي الطاهر العفريت عن الرّبوة العالية في سبيل الحصول على العقد (الشيء-القيمة) المفقود .

الوظيفة الخامسة (حسب سلم بروب) يتلقى المعتدي معلومات حول الضحية ، إذ يتعرف بيبيكو على شجاعة الطاهر العفريت ويحاول استمالته إلى جنبه في محاولة منه ليمتصّ تمرّده وثورته .

الوظيفة الرابعة عشرة حيث يوضع الشيء العجيب (الذي هو في هذه الرواية العقد) تحت تصرف البطل .

الوظيفة العشرون وهي عودة البطل إلى بيته بعد أن يتمكن من الفرار من السجن الذي حبسه فيه بيبيكو حتى لا تتسرّب عدوى الثورة إلى باقي سكان الرّبوة العالية .

الوظيفة الثلاثون حيث ينال الأثم عقابه ويتمثل ذلك في الموقف الذي طارد فيه الطاهر العفريت بيبيكو ثم بعد ذلك يتعاون أهل الرّبوة على قتل بيبيكو .

الوظيفة الواحدة والثلاثون يتزوج البطل ويعتلي العرش . وفي رواية «صوت الكهف» لا يتزوج البطل (الطاهر العفريت) لأنه كان متزوجاً قبل بداية فعل الحكّي من زينب بل يعود إلى زوجته منتصراً، ويعتلي العرش معنوياً لأن الجوّ الذي يعيشه جوّ ثورة، بل يقود الثورة ويوزع السلاح على سكان الرّبوة العالية ويقودهم إلى استرجاع سهولهم الخصبة من قبضة المستعمر بيبيكو .

وبهذا نلاحظ أن أهمّ الوظائف التي عددها بروب والمتعلقة بالحكاية الشعبية تنظم بنية الأحداث في رواية «صوت الكهف» وهو ما يبيّن مدى ارتباط هذه الرواية بالروح الشعبية واقترابها من الأجواء الأسطورية والملحمية محدّدة بذلك فترة معينة من تاريخ الشعب الجزائري .

علامية النصّ الواقعي

يتميّز أي نصّ عن نص آخر بمراجعته التي يحيل إليها، وهكذا تتمايز النصوص الأدبية إمّا بأشكالها وأجناسها أو بمراجعها، في حين أن المضامين نراها تتواتر في كل النصوص أو تأخذ أشكالاً مختلفة ويعبر عنها من خلال أجناس أدبية متميزة.

والنصّ الذي نتّخذه حقلاً للمعينة والتحليل هو رواية الطاهر وطار: «الحوات والقصر» (ط ٢-م-و-ك-الجزائر ١٩٨٤) وسنعمد إلى تفكيك الخطاب الروائي بنيوياً لا إيديولوجياً ودون أن نعطي أحكاماً قيمية. وغاية هذا التحليل هي الكشف عن الأنساق السردية والميكانيزمات التي يمرّ من خلالها المعني في هذه الرواية.

فالقراءة الأولى لنص الرواية، تكشف على أنّ النصّ يحيل إلى الفكر الشعبي الأسطوري وهذا إذا أخذنا الرواية على ظاهرها، فالفضاءات -التي يتحرك فيها الفاعلون وكذا الزّمان المطلق والذي يترسم نهايته في بدايته- أي أنّ رحلة عليّ الحوات إلى القصر تبدأ منذ خروجه من قريته (قرية التحفظ) باتجاه القصر-الذي يعتبر غاية وهدفاً- ثم الأحداث التي تفصل بين البداية والنهاية، كلها تكشف عن النسق الأسطوري/ الخرافي كما حدّد قواعده بروب Propp^(١).

(١) V. Propp: Morphologie du conte pp 96- 101. Seuil/ points 1970.

أما إذا تمعنا النصّ الروائي وبنيته وكذا العلاقات بين أجزاء النصّ ودلالاتها نكتشف أن الخطاب الواقعي تتجلى مظاهره من خلال المتخيل الروائي وهكذا يتم فصل النصّ الواقعي بين طيات الواقع وبنيات المتخيل وذلك عن طريق أسطورة الواقع Mystification وجعل الخطابين الأسطوري والواقعي يتعانقان على مستوى النصّ الروائي . وفي كتاب «مقدمة في نظرية الأدب» لعبد المنعم تليمة^(٢) نجد فصلاً بعنوان الواقع أسطورة والأسطورة واقع ، يستنتج فيه المؤلف أن الأسطورة كانت واقعاً بالنسبة للإنسان البدائي لأنها وسيلته للتعبير وبواسطتها يمارس طقوسه اليومية ويقوم حواراً مستمراً بينه وبين محيطه ، كما أن الواقع وما يقدمه في العصر الحديث من أشكال تغريبية مذهلة تجعل الواقع يقترب من الأسطورة .

فالملاحح الأسطورية تبدو جلية وذلك من خلال عدم إعطاء الروائي حدود ملموسة للأماكن التي تتحرك فيها الأحداث ولا خصائص الزمان وذلك في محاولة لدمج الزمن الروائي في الزمن الأسطوري المطلق . وكذا أعمال الخوارق التي تعمل على توسيع مساحات الدهشة لدى القارئ ، وتسمية القرى السبع بصفات السكان توضح نية الكاتب في جعل النصّ يقترب من الأسطورة عن طريق الإهداء الذي صدر به الرواية والذي يقول : «إلى كل عليّ الحوات في أي عصر كان وبأية صفة كان . ط ١ و» وهذا الإهداء كفيل بجعل النصّ الروائي يتجاوز الآني والراهن ليحتضن الأسطوري ، لأن الزمن الأسطوري ، يبدو ظاهرياً طويلاً ، أي ينطلق كسهم من بداية إلى نهاية مرسومة ماقبلياً^(٢) ، ولكنه في الواقع زمن دائري . وبهذا تتحرر الرواية من الزمنية الواقعية المحددة بالسنوات والأشهر لتنتقل في رحاب المطلق .

(١) عبد المنعم تليمة : مقدمة في نظرية الأدب - الفصل ٣ - ص ص ٤٧ - ٨٤ دار الثقافة القاهرة ١٩٧٦ .

(٢) J.Kristeva: Semiotike/ Recherches pour une semanalyse p. 60. seuil/ points 1970.

بنية الرواية :

إن أبسط تعريف للرواية هو أن الرواية ممارسة رمزية لغوية، تتداخل فيها مستويات خطابية مختلفة تاريخية، اجتماعية، حضارية، ذهنية، فقولنا ممارسة لغوية يعني أنها إنتاج لغوي بالدرجة الأولى، أي أن وسيلة التعبير هي الكلمات والأنساق اللغوية بصفة عامة، فاللغة ليست وسيلة فحسب ولكنها غاية أيضاً، وهذا يقودنا إلى الجزء الثاني من التعريف هو أن الرواية ممارسة رمزية أي أنها عن طريق التخيل تحاول أن تعيد بناء الواقع وتقديمه في شكل أنساق لغوية، وهي تحاول في بعض الأحيان أن تقترب في بنيتها من بناء الواقع، أي تحاكيه، وهكذا تصير الرواية رمزاً أو مجموعة من الرموز التي تحيل إلى واقع محدد لأن الرموز تختلف من واقع إلى آخر ومن مستهلك إلى آخر، ولكن منها ما يبقى شاهداً على واقع معين وفترة تاريخية محددة. ولا نستطيع فك هذه الرموز إلا بالعودة إلى سياق تاريخي واجتماعي معين.

وقد كثر الكلام عن عودة الرواية إلى الأسطورة ومحاولة محاكاتها أو على الأقل الاستفادة منها (كما نجد ذلك في رواية يوليسيز جيمس جويس وبرومثيوس كامو وفاوست توماس مان. وعودة الطائر إلى البحر لحليم بركات والحوادث والقصر...). وذلك لأن الأسطورة هي بالأساس نسقاً رمزياً ونسقاً لغوياً تتحكم فيه قواعد شكلية تحدده وتنظمه، وقد عرف عبد الواحد الفقيهي النسق الأسطوري بأنه «قطاع واسع يتميز بعالميته وزمنيته ويشكل ذلك المخزون البدائي العميق المركب من الأشكال والصور الخيالية والخارقة المجسدة لتجارب الإنسان القديم ومشاعره ومخاوفه إزاء الظواهر الطبيعية والاجتماعية التي كان يقف مشدوهاً أمامها»^(١). ويذهب رولان بارت إلى أبعد من ذلك حينما يعتبر كل كتابة أسطورة^(٢).

(١) عبد الواحد الفقيهي : إشكالية الجنس في الخطاب السيكولوجي العربي ص ٢١-مجلة دراسات عربية

عدد ٧/٨-بيروت ١٩٨٩.

(٢) R. Barths: Mythologies p 193. Seuil/ points 1970.

لأنها تعبر عن تجربة إنسانية قد تلتقي بتجارب أخرى مماثلة تبتعد عنها في الزمان والمكان لأنها لاتعبر عن المخاوف فحسب ولكن عن مشاعر الفرح والبهجة أيضاً .

وإذا كانت الأسطورة تسير في اتجاه وحيد حيث ترتسم نهايتها في بدايتها وتكرست هذه الممارسة منذ القديم وأصبحت الطابع المميز لها ، فإن الرواية تختلف عنها من حيث أنها مجموعة من التحويلات التي لا يمكن التنبؤ بها ، لأنها تمتلك منطقها الخاص الذي لا يخضع لقانون السببية أو قواعد العقل بما في ذلك قضية الثالث المرفوع ، وتبلغ الأشكال الروائية الحديثة درجة عالية من التعقيد عندما تعتمد إلى كسر الشكل الهارموني للبناء التقليدي الكلاسيكي الذي يراعي تسلسل الأحداث وتتابعها خلال الزمن . فالرواية الحديثة تبدأ من أية نقطة كانت وتنتقل بحرية مطلقة بين الوحدات السردية^(١) . وهذا البناء المركب للبنية الروائية يعكس تعقد جوانب الواقع وتداخلها في حين أن البناء الأسطوري بناء يعكس وحدة البناء الفكري البشري ويحاول أن يحاكي دورة الطبيعة . لكن الرواية الحديثة رغم تفككها الظاهري وتداخل أجزائها إلا أن كل جزء منها لا يفهم إلا في ضوء البنية الكلية . كما أن التحول الحاصل في الجزء - مهما كانت قيمته داخل النسق السردى - فإنه يؤدي إلى تحول البنية الكلية . وهكذا يمكن أن نستنتج أن الرواية تبني فضاءها الخاص وتشكل أحداثها في كل مرة بطريقة مغايرة ، في الوقت الذي تبقى فيه الأسطورة داخل النسق السردى المهيء سلفاً^(٢) . ورغم ذلك استطاعت الرواية أن تستفيد من مضامين الأسطورة والاعتناء من أشكالها السردية وتوظيفها .

J. P. Goldenstein: pour lire le roman. p11. Duculot/ Bruxelles 1985. (١)

A.J.Greimas: Preface à Introduction à la sémiotique narrative et discussive de (٢) courtès p9. Hachette 1976.

بناء الرواية :

لكي نبتعد عن كل غموض في استعمال المصطلحات يجب علينا تقديم الفروق بين البناء والبنية ^(١). وهذان المصطلحان غالباً ما ينوبان عن بعضهما أو يتراوحان في استعمالتهما فالبناء Structuration يعني في مجال الرواية وضع النصّ الروائي داخل مجموع النصوص الأدبية السابقة عليه والمتزامنة معه ويستعمله بعض النقاد العرب في معنى «المعمار» وهو في مفهومه يقترب من البنية الخارجية أي كيفية عرض الفصول والأبواب (أي الجانب التعاقبي التاريخي) في حين أن البنية Structure تعني الشكل الداخلي للنصّ الأدبي وتهتمّ بالجانب التزامني للأحداث وعرضها وما هي أنواع العلاقات والترابطات الموجودة بينها وكذا مجموع التحوّلات التي يمكن ملاحظتها على مستوى الأنساق السردية.

وبناء رواية «الحوات والقصر» لا يظهر النصّ في شكل سلسلة من الجمل أو الفقرات التي تتعاقب خلال قراءة طويلة تبدأ من أول الرواية وتنتهي بنهايتها ولكنها جاءت في شكل فصول عددها واحد وأربعون فصلاً (٤١) أي من ١ إلى ٤١ وهو ما يعادل ستّ صفحات بالنسبة لكل فصل. فالرواية تبدأ بحديث جماعي حول الليلة اللّيلة التي عاشها السلطان والتي لا يعرف عنها القارئ أي شيء وتنتهي كذلك بحديث جماعي حول مصير عليّ الحوات بعد رجوعه للمرة الثالثة إلى القصر وتضارب الأقاويل والآراء حول نهايتها وتأتي نهاية الرواية وعظية بطريقة مكشوفة على لسان الراوي / الروائي «والمهمّ في كل حكاية عليّ الحوات، المهمّ أكثر من أي شيء أن الحقيقة تجلّت وأن أعداء عليّ الحوات لم يستطيعوا أن يمنعوه من التعبير عن الخير الذي جاء يسمّ العصر به» (ص ٢٦٨) وهذه النهاية الأخلاقية تكشف المعنى الإيديولوجي لصاحبها، كما أنها تحيل إلى نمط روائي هدفه إعلاء جانب المضمون على حساب حوامله الشكلية والجمالية.

(١) A. J. Greimas et J. Courtès: Sémiotique: dictionnaire raisonné. pp 360-61. Hachette 1979.

البنية السطحية :

إذا كان بناء/ معمار «الحوات والقصر» يتشكل من ٤١ فصلاً فإن البنية السطحية تتكوّن أساساً من خمسة أنساق سردية نصادفها على النحو التالي :

- ما قبل الرحلة (أي رحلة عليّ الحوات إلى قصر السلطان) وتمتدّ من الصفحة التاسعة ٩ إلى ص ٣٧ وتعرض هذه الصفحات فضاء الرواية وبعض التفّ عن الليلة اللّيلة/ الليلة الثامنة في غابة الوعول والشائعات التي تروّج بشأنها ثم نذر عليّ الحوات واصطياده للسّمكة العجيبة وهي تشبه في القصص التقليدي المقدمة وعرض الممثلين .

- الرحلة الأولى : عندما يودّع عليّ الحوات أهل قريته «إلى اللقاء يا أهل قريتي العزيزة، أحبكم، أحب قريتي، أحبّ إخوتي أحبّ جلالته . أحبّ جميع الناس» (ص ٣٨) وتبدأ رحلته عبر القرى السبع حيث يتعرف على سكانها وقضاياهم ومشاكلهم والعلاقات فيما بينهم إلى أن يصل آخر مركز في الحراسة حيث كان من المفروض أن يدقّ أبواب القصر فتشوه وفحصوه جيّداً في المركز السابع وتبادلوا مراسلات مطوّلة كتابية وشفاهية مع مكتب الحاجب ، ثم عصبوا عينيه وقادوه إلى حيث لا يعلم» (ص ١٢٨) .

- الرحلة الثانية : بعد عودة عليّ الحوات من القصر في المرة الأولى وقد فقد يده اليمنى ، وداخله الشك في عدم مثوله أمام جلالته يعاود الكرة ويصطاد سمكة تشبه الأولى ويقرّر السّفر باتجاه القصر مرة ثانية «لم ينتظر عليّ الحوات ، انفعّل ، وضع السّمكة على البغلة وامتطى الجواد وغادر الساحة» (ص ٢١٥) ولكن هذه المرة لم تدم الرحلة طويلاً لأنه سبق أن تعرف على سكان القرى السبع واتخذ منهم أصدقاء . كما تعرف على أهم شيء وهو رشوة رؤساء مراكز الحراسة الذين أحضر لهم المال تسهيلاً لمهمة وصوله إلى جلالته وقد استقبله رئيس الحرس «- آهاه ، أحسن أحسن بكثير . ستعود بعشرة آلاف قيراط ولا شك ، هيا تفضّل»

(ص ٢٢٦). وهنا نصادف ما يسمّى في لغة علم السرد بالحذف Ellipse^(١) لأن الرواية لا تتحدث عن كيفية دخول عليّ الحوات إلى القصر ولا ماذا دار في القصر إلى أن يجد القارئ عليّ الحوات- في الصفحة المقابلة ٢٢٧ مرمياً في ساحة ويده اليسرى تتقطع المأى.

-الرحلة الثالثة: بعد أن تشكل وفد من سبعة أعضاء، كل عضو يمثل قرية قرّر عليّ الحوات الرّحيل إلى القصر للمرة الثالثة «وانطلق الوفد، على جياد كلّها سود، عليها طابع مدينة الأبّاة يتقدّمه عليّ الحوات ويليه عضو أنصار الظلام فممثلو باقي القرى» (ص ٢٤٠) ولكن المسافة بين القرية السّابعة المجاورة للقصر والقصر هذه المرة كانت جدّ قصيرة لأنه حمل معه «المبلغ الموصل لعرش جلالته» «وقد انطلق مرفوقاً برئيس مركز الحراسة ذاته، والبسمة على شفتيه رغم آلام يده اليسرى» (ص ٢٤١) ولم يخرج بعليّ الحوات من القصر إلّا بعد أن نال جزاءه العقاب «قبل أن يخرجوا بعليّ الحوات، لمس بمرفقه موضع القلب من صدره، وودّ لو كان في مكانه أن يقول لهم «إلّا هذا لن تنالوه منّي. إنه الموضع الوحيد الذي لم تقووا على تشويهه» (ص ٢٦٤).

-مابعد الرحلة: وهذا الجزء متضمّن في الفصل ٤١ أي ص ٢٦٥-٢٦٨ وهو مجموع الأقاويل المتضاربة حول مصير عليّ الحوات وكذا الأحداث التي جرت بعد ذلك في القصر. والأهم فيها أن القصر انتهى (ص ٢٦٨).

تمثل هذه الأنساق السردية (ما قبل الرّحلة-الرحلات الثلاث-ما بعد الرحلة) أهمّ مفاصل الرواية ولها دلالات عميقة سنحلّنها في مكانها المناسب.

(١) G.Genette: Figures iii. p 93.Seuil/ 1972.

هذا فيما يخصّ البنية السطّحية والتي يمكن لأية قراءة مهما كانت متسّعة وغير ناقدة أن تحدّد مفاصلها . ولكنّا إذا تعمّقنا قليلاً في بحث دلالات هذه الرّحلات وكذا مجموع الأحداث التي قام بها عليّ الحوات أو كان شاهداً عليها أو راوية لها . فإننا نقرب من عمق الرّواية وبنائها الدّاخلي . وهكذا نكتشف أن رحلة عليّ الحوات لا تبدأ مع الرحلة الأولى ولكنها تبدأ منذ العنوان . لكن ما يفصل بين الإشارة والإشارة : الحوات - القصر ، ليس واو العطف ، لأنّه أصلاً أداة ربط لعناصر من جنس واحد أو عناصر تربطها علاقة ما : علاقة انسجام أو اندماج ، لكن في الواقع أن ما يفصل بين الإشارتين هو عبارة عن مجموعة من التحوّلات والإشارات والوحدات السردية التي تشكّل فعل السرد الذي تبدو حدوده جلية . في الصفحات الأولى من نصّ الرّواية (ص ١٤) وفي الصفحة الأخيرة (ص ٢٦٨) من الرّواية .

فالرحلة إلى القصر هي الرّحلة إلى الحقيقة بحثاً عنها رغم العراقيل والصعوبات ، الرّحلة إلى القصر هي أدويسا . والعلاقة بين رحلة عليّ الحوات إلى القصر ورحلة عوليس في «الأدويسا» تتجلّى في مستويين على الأقلّ :

١- الرّحلة هي مجموعة من المغامرات يكون البطل فيها فاعلاً فيها أو شاهداً عليها ، ومشاهدات عليّ الحوات تجعله يقترب مرّة أخرى من السندباد البحري ، إذ يقول : «هذا هو اليوم السّابع الذي غادرت فيه قريتي ولا أخفي عنكم أنني شاهدت من الغرائب والعجائب ما لم تره عين ولم تسمعه أذن» (ص ١١٨) .

٢- طبيعة المغامرات والذي يبدو فيها الجانب العجائبي / الجغرافي طاغياً .

فالقصر لغز القرى السبع محاط بالأسرار المغلقة سواء حول الليلة اللّيلة أو بعد خروج عليّ الحوات منه ، إنه اللّغز الذي حير القرى ، لأنّه غائب بالفعل وموجود بالقوة ، وشكله وأعماله تعرضها الرّواية في الصفحات ١٢٩-١٣١ . حيث يتداخل الأسطوري مع الخيالي ويعانق فضاء الرّواية فضاءات حكايات ألف ليلة وليلة .

والسمكة التي قرّر عليّ الحوات أن يقدمها هدية لجلالته، سمكة غير عادية، فهي خيالية أكثر منها واقعية «انحدرت مع الشلال تفجّ الوادي وعندما بلغته وثبت عدة وثبات جميلة وغاصت. كانت مزيجاً من الألوان، حمراء وصفراء وفضية... إنها سمكة سلطانية» (ص ٢٥). «في طول يزيد عن المتر وعرض يزيد عن ربع المتر» (ص ٢٦).

والأغرب من كل هذا أن حواراً دار بين هذه السمكة السلطانية و عليّ الحوات (ص ٢٧-٣٠). نستنتج من هذا الحوار أن السمكة التي اصطادها عليّ الحوات ليست سمكة عادية.

وهذا يتناسب تماماً مع وظيفتها، فالسمكة على المستوى الشكلي/ الصوري Modal تقوم بوظيفة سردية هامة هي موضوع القيمة *Objet de Valeur* وهي أيضاً ما يمكن أن يعبر عنه بمصطلح بسيط هو الأشياء السحرية^(١)، نجدها تختلف من ثقافة إلى أخرى وتساعد الذي تمنح له على امتلاك قيمة معينة: اجتماعية، مادية، معرفية، الارتقاء في السلم الاجتماعي (كالمصاهرة أو الحصول على تاج...) وفي أساطيرنا نجدها تتمثل في الخاتم السحري، ومصباح علاء الدين والبساط الطائر الذي يستطيع أن يطير بصاحبه من طرف الدنيا إلى طرفها الآخر في رمشة عين، كما يمكن أن يكون الشيء السحري عبارة عن كائن خرافي كحصان مجنّح أو طائر عملاق هذا إذا كان من جانب البطل.

أمّا إذا كان الشيء السحري من جانب البطل المضاد فيمكن أن يكون في شكل غول أو سحابة أو موانع طبيعية أو وهمية تنصب في وجه البطل وتعيقه عن مواصلة رحلته بحثاً عن قيمة محدّدة.

وتقوم الأشياء السحرية بدور مساعد للبطل وفي خدمته، كما يمكن أن تقوم أيضاً بدور يعجز عنه البطل. وعلى مستوى السرد تقوم كذلك بوظيفة تواصلية بين

(١) A. J. Greimas: du sens II. p 19. Seuil 1983.

من يملك الشيء السحري-الموضوع القيمي- والذي يتحكم فيه ومن لا يملكه . وهو ما نصادفه في رواية «الحوات والقصر» تقول السمكة العجيبة : «سأتي معك يا عليّ الحوات إلى القصر ، سأظل حية حتى أصل إلى القصر سالمة فلا تتهم بأنك تحاول تسميم جلالته . . . لاتزال أمامي مهام في وادي الأبقار ، فعلي أن أعود ، أن أنفذ مهمتي . . . أنا جئت من وادي الأبقار محمولة بين ذراعي جنّيات فاضلات كل ما أمرت به أن أصعد إلى الحافة وأتمدد عند قدميك ، وها أنا فاعلة» (ص ٢٩-٣٠) .

إذا فهذه السمكة ، إضافة إلى شكلها وأوصافها الغريبة فهي تتكلم وكذلك لها مهمة هي مساعدة عليّ الحوات لكي يصل إلى القصر . فهي ليست سمكة عادية . وهي تحتل مساحة هامة في فضاء الرواية نظراً لما أثارته من فضول سكان القرى السبع وما ولّدت من قصص عجائبي حول طبيعتها (لأنها حسب بعضهم جنّية ، وحسب الآخر تتحول إلى حصان مجنّح . . والحديث عنها يوازي الحديث عن عليّ الحوات وأفعاله .

ظاهرة أخرى تتصل بالبناء الأسطوري هي تكرار الرقم سبعة ولجده هذه الظاهرة بكثرة في الفكر الخرافي / الأسطوري : ثعبان بعدة رؤوس ، عدد أيام الأسبوع . سبع (ابن الأسد) . . .

وفي نصّ الرواية نصادف هذا الرقم في عدد القرى التي تفصل قرية التحفظ (موطن عليّ الحوات) عن القصر . ثم عدد مراكز الحرس عندما يقترب من القصر ، وأيضاً عدد أيام الرحلة إلى القصر وكذا الأسباب السبعة التي سمح من أجلها سكان قرية الأعداء لعليّ الحوات بالمرور وهي : «١- ابن قرية التحفظ -٢- ادعاء عليّ الحوات تمثيل التاريخ -٣- مواجهة العدو المشترك -٤- لأن عليّ الحوات لن يكون عدواً لأحد -٥- قد يغيّر مجرى الأمور بعض الشيء -٦- بحث الإطلاع على دقائق الأمور -٧- التشبع بالحقيقة ونشرها» (ص ١٠٦-١٠٧) ، عدد الشبان -فرقة ناصرت عليّ الحوات- عددهم أيضاً سبعة شبّان (ص ١٩٤) بإمكانهم الإتيان بالمعجزات .

ونظراً لعدد القرى-سبع قرى-فقد تكررت الليلة الليلاء سبع مرات بأحداثها الوهمية المفترضة. إذ أن لكل قرية وجهة نظر مختلفة عن الأخريات تنطلق من معطيات معينة وحسب علاقتها بالقصر وبأهله. وهناك سبب آخر لتكرار القصة حول تكرار الليلة الليلاء سبع مرات هو عدم تسرب الأخبار الصحيحة حولها وما يتعلق بها.

فالليلة الليلاء بقيت لغزاً لم تعط بصدده التفاصيل الكافية لكي تؤهلها لاكتساب هذه الصفة. ولكن الاحتمالات الممكنة يمكن أن يستقرئها القارئ من التأويلات المختلفة للقرى السبع. فاللغز يطرح على القارئ هو الآخر. فما هو المسكوت عنه يا ترى؟ إنه السؤال الذي حير القرى السبع من يحكم؟ وما مصير جلالة بعد اليوم الثامن من رحلة جلالة في غابة الوعول حيث «برز ثلاثة فرسان ملثمون يهتفون بحياة جلالة و بسقوط أعدائه... وفي الحين تولّى الفرسان الثلاثة مناصب الحجابة ورئاسة الحراسة. والاستشارة» (ص ١٤).

إن اللغز في هذا المقطع، وكذلك من خلال المسكوت عنه Le non-dit- حسب تعبير «م. دو سيرتو» في الرواية فإن هؤلاء الفرسان الثلاثة بقوا ملثمين إلى نهاية الرواية وبالتالي تجهل هويتهم. ولم يستطع تفجير هذا السر إلا عليّ الحوات عند وصوله إلى القصر. إن اللثام في هذا السياق يتحرك في المستوى الاستعاري أكثر مما يعمل كصفة حقيقية. إنه الجهل بهوية الفرسان وطريقة تسلمهم للمناصب الحساسة في الحكم.

هذا المسكوت عنه دليل على عدم تسرب الأخبار حول هذه الحادثة المهمة وهو ما يسمّى بالتعتيم الإعلامي-هذه هي دلالة من وجهة النظر التأويلية. أمّا من وجهة النظر السردية فإن الليلة الليلاء (الليلة الثامنة، أي التي تضع نفسها خارج دورة السرد الأسطوري) هي ليلة القص وليلة الحكاية، إنها الليلة التي لاتخضع لزمن القص، إنها ليلة خارج الزمن، الليلة البيضاء^(١). كما يقول عبد الكبير

(١) عبد الكبير الخطيبي: الليلة الثالثة بعد الألف ص ١١٤ ضمن الرواية العربية واقع وآفاق. ابن رشد- بيروت ١٩٨١.

الخطيبي . ملمح أسطوري آخر يتجلى بوضوح في رواية «الحوات والقصر» ، إنه صيغة «يقال» التي تتواتر بصورة ملفتة للنظر ، سواء حول الليلة الليلية أو ماذا حدث لعلّي الحوات في القصر . وهذا يرتبط كما أسلفنا بعدم امتلاك سكان القرى السبع لحقيقة ماجرى في الليلة الثامنة من رحلة جلالته في غابة الوعول بسبب التعقيم الإعلامي أو أفعال عليّ الحوات في القصر .

«يقال» خبر دون مصدر ، وجه مجرد ، إشاعة مضطربة لاغير . فعل «يقال» مبني للمجهول . أي أن فاعله مجهول الهوية ، إنه صوت لاغير وربما مجرد كلمة داخل نسق لغوي محدود ومتعارف عليه . «يقال» إمعان في التغريب وتحيل إلى مجموعة احتمالات الأفعال التي يمكن أن يقوم بها القصر . كما يمكن أن تكون هذه الأفعال متصورة فقط بعد النصّ فضاءً مغلقاً ومغلقاً بالأسرار .

وعدد تواترها يظهر من خلال نصّ الرواية بشكل ملفت للنظر . فقد تكررت ١٠ مرات ص ٥٦-٥٩- ويقال+تقال+الأقاويل تكررت ٧ مرات ما بين ص ٢٦٥-٢٦٨ وتكررت ٩ مرات في الصفحات ٢٦-٢٧- وتكررت ٨ مرات ما بين الصفحة ٩٥-٩٦ . وهذا التواتر لصيغة «يقال» يربط النصّ الروائي بأصول شفوية أسطورية هذا من ناحية البناء . أمّا من ناحية الدلالة فإنه يؤكد على الهوية التي تفصل القصر عن القرى السبع .

ومن الوسائل التغريبية/ التخريفية الأخرى التي تحتضن النصّ الروائي وتعطيه نكهة خاصة هي الحلم الذي رآه ، أهل قرية التصوّف دفعة واحدة ، نفس الحلم ، وفي نفس اللحظة تقريباً ، إنه يؤكد أن الأسطورة حلم وقدر مشترك بين أبناء البشر . «في ليلة واحدة يا عليّ الحوات ، رآك جميع أهل القرية في منامهم ، حلموا بك حلماً واحداً يا عليّ الحوات» (ص ٦٣) «لقد رأوا في منامهم حلماً عجيباً ، رأوه كلهم في ليلة واحدة ، ولربما في لحظة واحدة» (ص ١٥٢) . «أحبيناك يا مولاي قبل أن نراك أحبيناك حلماً صوفياً رائعاً» (ص ١٦٧) .

إن الحلم الصوفي الذي رآه أهل القرية يتعلق أساساً بعليّ الحوات «وهجاً كان تفتّق عنه قطب الأقطاب . دار على الأرض سبع دورات . محفوفاً بالخوريات والجنّيات نزل بالوادي ، تشكل على رأسه تاج باهر ، طاف على القرى السبع ، حملها بين ذراعيه وضمها إلى بعضها . هوى قطب ، ذاب جبل ، تحوّل هو والتاج إلى وهج وارتفع إلى عنان السماء» (ص ١٦٨) إنه عليّ الحوات في تجلياته النورانية ووهجه الصوفي وتألقه الروحي ، إنه عليّ الحوات كما رآه أهل القرية في ليلة واحدة وفي نفس اللحظة والحلم في رؤياه يعكس صيرورة القرى ودور عليّ الحوات في هذه الصيرورة ، إنه ليس حلماً عادياً بل هو رؤيا وتنبؤ .

جانب تغريبي آخر والذي يقرب النصّ الروائي من الأسطورة ، هو القرية الأسطورية والعلاقات الجنسية المعطلة ، وهذه القرية تشبه في أوصافها وممارساتها اليومية قرية «ماكوندو» في رواية مئة عام من العزلة لغارسيا ماركيز . وهذه القرية التي تعاني من خلل طبيعي انحدرت من صلب شاب واحد «!!!» كل ما تراه من صبايا ومن صبيان ، كل الجيل الجديد الذي يقف أمامك منّي ، منّي أنا» (ص ٨٩) . إن هذه القرية تبدو فيها العلاقات البشرية غير طبيعية ، وهي تشبه إلى حدّ بعيد عملية التناسخ . إذ يتكاثر الأشخاص بصورة مرعبة هذا ما قاله الشاب لعليّ الحوات : «كنت أحوّل في اليوم إلى مئة رجل ، وفي الأسبوع إلى سبع مئة رجل وفي الشهر إلى ثلاثة آلاف رجل» (ص ٨٣) وهي الوظيفة التي يقوم بها ملايين الرجال . وبهذا اكتسب هذا الشاب طابعاً أسطورياً خرافياً .

التحوّلات والمسار السردى :

يشمل المسار السردى مجموع المتتاليات السردية (الوحدات السردية ، الأفعال ، الأحداث ، مختلف الحالات) وكذا التحوّلات التي تجري وفق هذا المنظور . وتتجلّى حدود المسار السردى من خلال بداية الأحداث ونهايتها^(١) .

(١) A .J .Greimas et j. courtes: Sémiotique: dictionnaire raisonné p 242.

أول حدود المسار السردي هو البداية وقد جاءت مرتسمة بكل وضوح وجلاء في مقدمة الأحداث مؤكدة على انطلاق فعل الحكيم : «لو تركتموني أروي الحكاية كما وقعت» (ص ١٤) إنه وعي الرواية بذاتها أنها حكاية ^(١)، ووعي عليّ الحوات بدوره كراوي للأحداث، ومنذ اللحظة يأخذ على عاتقه رواية الأحداث التي سمع عنها أو التي قام بها هو ذاته.

الحد الثاني للمسار السردي هو نهاية الأحداث والتي جاءت في آخر النص الروائي لتؤكد على انغلاق النص وانتهائه ^(٢)، وهي استعارة ومجاز أكثر مما هي نهاية مؤكدة. «والمهم في كل حكاية عليّ الحوات، المهم أكثر من أي شيء أن الحقيقة تجلت» (ص ٢٦٨) فهذه الجملة جاءت تؤكد على انتهاء فعل القص بالإضافة إلى أن رحلة السرد منذ البداية كان هدفها تجلية حقيقة معينة لنجح عليّ الحوات في إمطة اللثام عنها. ولكن النهاية في هذه الرواية جاءت في شكل سخرية من النهايات الأسطورية التي تكّلت فيها مساعي البطل بالنجاح، غير أن مصير عليّ الحوات لم يكن كذلك، وهو تأكيد على مغايرة «الحوات والقصر» كرواية (جنس أدبي حديث) للأسطورة-كممارسة فنية قديمة- وهو أيضاً تأكيد على أن الرواية أخذت بعض عناصر الرواية الأسطورية عن وعي مسبق. نجد هذه السخرية بصورة جلية في أقاويل سكان القرى وتعجبهم من تصرفات القصر في حق عليّ الحوات: «المهم أكثر من كل ما يقال، أنه انتشر بين كافة الرعية، أن عليّ الحوات عوقب بدل أن يجازى» (ص ١٣١).

وإذا رجعنا إلى الفضاء المحدود بين البداية والنهاية نلاحظ أن الرواية قد مهدت لانتهاه فعل الحكيم بمسرحية الأخوة الثلاثة كتجل من تجليات النهاية حيث

(١) J. P. Goldenostein: pour lire le roman. pp 13-14.

(٢) J. Kristeva: Sémiotiké: Recherches pour une sémanalyse p 76.

استطاع عليّ الحوات أن يتعرف على صوت مسعود الذي ادّعى أنه صاحب الجلالة وكذا صوت سعيد الذي يدعوه إلى الحديث إلى جلالته وكذا صوت جابر. إنهم الفرسان الثلاثة المثلثين (في بداية الرواية) الذين جاءت النهاية لتسقط اللثام وتعرف بهويتهم، إنهم إخوة عليّ الحوات الأشرار الذي ألحقوا به الشر. إن مسرحية الإخوة الثلاثة يمكن أن نعتبرها مقدمة النهاية.

يعتبر عليّ الحوات أحد العناصر المولدة لفعل القص^(١) وذلك لسببين على الأقل:

١- إنه راوية للأحداث التي وقعت في القرى السبع وفي القصر.

٢- مشاركته في بعضها والقيام بدور المحوّل السّردي Catalyseur. وهكذا تعتبر أفعاله مفصلية لأنها تكشف عن حقيقة أو تؤدي إلى تحوّل ما، وتغيّر الوضع من حال إلى أخرى وهاتان الصفتان اللتان يتمتع بهما عليّ الحوات: المقدرة السردية بالإضافة إلى الأداء الفعلي هما السبب في إضفاء صفة الوليّ الصالح عليه واعتباره إنساناً استثنائياً. فقد استقبل بكل آيات التقدير والتبجيل ومنهم من ركع له امتثالاً و طاعة للسيّد الجليل، روح الله وآيته (ص ٦١).

وظل عليّ الحوات يكبر في نفوس سكان القرى كرمز من رموز الخير بالإضافة إلى تأهله ليقود عربة التغيير الاجتماعي والتاريخي. وهذه المهمة لن يقوم بها إلا وليّ صالح. وقد أدرك عليّ الحوات ذلك «لقد نصّبوك في قلوبهم، ولياً من أولياء الله. بل رسول من رسله بل إله من الآلهة، أنت وليّهم وأنت نبيّهم وملكهم وسلطانهم وإلههم» (ص ٦٦). فعن طريق هذا الاستبطان الذاتيّ يكشف عليّ الحوات عن حقيقته، هو أنه رمز أكثر مما هو حقيقة، وهكذا نكتشف أن عليّ الحوات

(١) J. Kristeva: Le texte du roman p. 43.

لا يتحرك على مستوى السرد كفاعل Actant أو سارد للأحداث (راوية) بقدر ما يتحرك على المستوى الاستعاري/ الرمزي^(١). وقد أفصح هو ذاته عن ذلك من خلال المقطع المقتبس أعلاه.

ومنذ البداية يبدو عليّ الحوات كرجل مكلف بمهمة هدم العالم القديم وبناء عالم جديد تسوده علاقات اجتماعية وحضارية جديدة. وهكذا فهو، بأوصافه هذه يقترب من صفات الأبطال الأسطوريين الذين تحشد لهم كل صفات الشجاعة والإخلاص والذكاء، ولا يذكر أي شيء عن ضعفهم البشري، لأنهم بهذه الصورة يعدون أسمى من الذين جاءوا ليخلصوهم من وضعهم ولكي يقوموا بالأدوار الأساسية في حياتهم.

فعليّ الحوات استطاع منذ البداية أن يتميز عن إخوانه الثلاثة الأشرار وبذلك فإنه اكتسب ثقة أهل القرية، أما على مستوى السرد القصصي فإنه احتل مقدمة الأحداث ونهياً لأن يقوم بالأدوار الجليّة التي لا يكلف بها إلا الأبطال: «عليّ الحوات الشاب الطيب الذي شذّ عن إخوته الثلاثة وعن كثير من أقاربه... لم يسرق يوماً، لم يكذب مرة...» (ص ١٧) وهذه الطيبة التي زوده بها النصّ الروائي جعلت منه إنساناً متسامحاً استطاع أن يحتفظ بسرّ القصر-الذي يحتله إخوته الأشرار- وأن يضحّي في سبيلهم: «أخي مهما كان الأمر، وعليّ الحوات الخير، لا يمكن أن يحقد على أخيه أبداً» (ص ٢٢٥) وإنها الطيبة التي جاء لكي يسم بها العصر كما يقول نصّ الرواية.

وفي هذا السياق، أي تهيئة عليّ الحوات للقيام بدور البطولة-التي استغلّتها الأساطير ثم الشكل الروائي التقليدي، تعاود هنا الظهور وذلك لارتباط «الحوات والقصر» بالبناء الأسطوري- يظهر البطل في شكل شخص يرحّب بالتضحية في سبيل الغير ويرأها واجباً من واجباته ويقرّر ذلك صراحة: «إنها من يدفع للقيام

(١) A. J. Greimas: Du sens p 253. Seuil 1970.

بالواجب، بوازع الضمير ينبغي أن لا يفكر كثيراً في ما يترتب عن فعله» (ص ٤٧) وذلك لأن هذا البطل التقليدي يحظى برعاية واهتمام الراوي لأنه في إحدى تجلياته يعدّ القناة التي يمرّ عبرها أفكاره وإيديولوجيته. في حين أن البطل في «الرواية الجديدة» خاصة هو وليد الظروف السردية التي يجد نفسه فيها ويخضع للملابسات الحضارية والاجتماعية التي يتطور في سياقها^(١).

ولأعمال وأفعال عليّ الحوات وظيفة تبليغية: تبليغ عاطفة، أو معرفة أو شكوى وهذا نظراً لوظيفته المركزية، أي أنه أعلى من كل الفاعلين الآخرين وذلك نظراً للمواصفات التي يتمتع بها.

فهو وسيلة معرفة يستطيع بواسطته أهل القرى السبع أن ينقلوا بعض رموز محيطهم: «ولقد جئت يا سيدنا في هذا العصر. ليفهم بك الناس عصرهم، بعث لتكشف بطبعك الخير وبقلبك الكبير. سرّ الأسرار لكافة الرعية» (ص ٦٤) وهو بهذا المفهوم يلعب دور المفسر لأسرار العالم وخباياه لأنه بعث ليقم الحجة وليجعل الناس يفهمون وليس ليفهم الناس (ص ١٦٤)، إذاً فهو وسيلة لفهم العالم و دوره يقتصر على جعل الناس يفهمون ويستطيعون التعامل مع محيطهم بتبصر. وبالتالي يمكنهم من التشبع بالحقيقة (ص ١٠٧). وهذا الدور على مستوى السرد يمكن نعتة بأنه دور الوسيط^(٢) بين الذات والعالم، بين المدلول والواقع.

ولهذا يتحوّل عليّ الحوات من فاعل (أي كائن أسطوري / سردي) إلى دالّ يشير إلى العالم وإلى التاريخ، وبلغة النقد التقليدي يتحوّل من شخص إلى رمز لأنه يطمح إلى تمثيل التاريخ والمشاركة في صناعته (ص ١٠٦-ص ٣٧). فهو بهذا يتجاوز أية الحدث وملابسات الظروف الراهنة ليعانق التاريخ.

(١) J. P. Goldenstein: pour lire roman p.44.

(٢) J. Courtès: Introduction à la sémiotique narrative p.119.

وهكذا فإنه، بعد عودة عليّ الحوات من القصر، حدثت مجموعة من التحوّلات في القرى السبع. فما هي هذه التحوّلات؟ لعلّ أهمّ تحوّل يمكن ملاحظته في هذا السياق هو استبدال نسق من العلاقات بين القرى السبع فيما بينها وبين القصر بنسق آخر جديد.

يلخص رئيس وفد القرية السابعة مجموع التحوّلات التي طرأت على العلاقات بين القرى السبع وموقفهم الموحد من القصر. وهذا المقطع الذي نقتبسه من الرواية يحصي أهمّ التحوّلات الحاصلة في هذا المجال: «نحن الأباة، والأنصار العائشون في الظلام... نعلن أنه رغم انقطاع كلّ صلة بين القصر والرعية فإنه لا بدّ من إجراء التجربة الأخيرة بالنسبة لعليّ الحوات. إن التجارب الأولى أدّت إلى اكتشاف الصوفيّة لطريقهم، وإلى استعادة المخصّيين لرجولتهم، وإلى خروج أهل التحفّظ من تحفّظهم، وإلى انتماء بني هرار، وإلى بروز فرقة نصرة عليّ الحوات. وإلى خروج قرية التساؤلات إلى مرحلة الإجابة، وقرية الحيرة إلى اليقين. ، و يقين أن المرحلة القادمة هي مرحلة العمل الجماعي المتّوحد وأن ما يليها من المراحل هو الجولة النهائية التي تأتي على طغيان الطغاة» (ص ٢٣٧).

وهذه السلسلة من التحوّلات التي سردها رئيس وفد القرية السابعة تدلّ دلالة واضحة على الأنساق والعلائق الجديدة التي بدأت تحلّ محلّ الأنساق القديمة. وهذه التحوّلات لم يكن يجهلها القصر، وقد ندّد بها جابر: «... ما إن تسلّمنا الحكم حتى برزت كغراب الشؤم. توقد نار الفتن في القرى. فخرجت قريتنا من تحفّظها واستعاد الخصيان رجولتهم وحمل الصوفيّة السلاح» (ص ٢٤٨) وهذه التحوّلات في حياة القرى وطبائعهم أقلقّت القصر وجعلته يهتزّ.

ولعلّ أهمّ تحوّل في هذه السلسلة من التحوّلات هو حمل الصوفيّة للسلاح: «وقد لاحظ عليّ الحوات أن الصوفيّة مسلّحون، هكذا بين عشية وضحاها يتحوّل مهذورو الشرف والكرامة... إلى محاربين مسلّحين»، (٢١٦) ويتحالفون مع الأباة. وقد استعمل عليّ الحوات فعل «يتحوّل» الذي اكتسب دلالة خاصة في هذا السياق بالذات، وهو التحوّل (الانتقال) من حال إلى أخرى.

وهذه المجموعة من التحولات أثمرت موقفاً مشتركاً تمسكت به القرى السبع وانتهجته كحل لكل إشكالاتها لأن «المسألة لم تعد تتعلق بعليّ الحوات وحده . . وإنما تتعلق بالسلطنة كلها وبالرعايا كلهم» (ص ٢٣٩).

وهكذا فإن رحلة عليّ الحوات إلى القصر بما أحدثته من تحولات وتغيير للأنساق العلائقية بين القرى أعادت تشكيل ذهنياتهم وتوحيدهم.

الآن، وبعد رصد أهم التحولات يحق لنا أن نتساءل: ما هي العناصر المسكوت عنها في الخطاب الروائي، وما هو الأفق الذي يتكلم عنه وفي إطاره هذا الخطاب؟

للإجابة عن هذين السؤالين يتوجب علينا استنطاق النصّ الروائي لتفجير المسكوت عنه. وهو في هذا السياق السلطة. فالسياسة كهامش مسكوت عنه تشكل البنية العميقة لتحولات القرى السبع الجذرية لأنها تعبر عن الإحباط داخل بنية اجتماعية مغلقة لأن السلطة كمحور تدور في فلكه القرى السبع ويجتذبها سحرها ويحاول تدجينها وجعلها تابعة وأمنة.

وبهذا فإن الخطاب الروائي هو نقد السلطة ومحاولة إلغائها لأنها سلطة وهمية بأيدي لصوص وأشرار: «هل السلطان موجود؟ لا أحد يدري، لكن يمكن إقناع الرعية بأنه لا يوجد في القصر سوى الأعداء وأن السلطان اغتيل، منذ زمن طويل» (ص ١٥١) وهكذا يصير الخوف من السلطة ناتج عن وهم لأنها-أي السلطة-تمتلك أوليات ضاغطة. تحاول سحق الإنسان وجعله مجرد قطعة فوق رقعة شطرنج واسعة.

وقد لاحظ محمد عابد الجابري أن «الكلام في السياسة لم يكن يتناول قضايا مباشرة بل كان يلجأ في الغالب إلى طرحها من خلال قضايا تنتمي إلى «سياسة»

الماضي، إلى ميدان آخر غير ذي طابع سياسي مباشر»^(١) ولهذه الأسباب نجد أن الخطاب الروائي في «الحوات والقصر» يتكئ على جانب أسطوري مهمّ يعرض قضايا غير راهنة تحاول أن تجد لها علاقة بالرائن وذلك لأن الخطاب السياسي خطاب «طابو» لأنه يتناول إشكالية السلطة في علاقتها بالرعية^(٢).

ونظراً لأن الخطاب الروائي يتكئ على جانب أسطوري مهمّ فإنه لم يقدم أي جانب من جوانب الدين، فليس هناك متدين، أو مؤمن بأي دين كان، بل حتى سكان قرية المتصوفة يقدمهم كأناس متدينين بدون عقيدة. وقد اختفى المتدين الذي يصادفه القارئ في «الزكزال» أو «عرس بغل»- رغم الصورة السلبية التي وهم بها ليحل محلّه مجتمع لا ديني، بل مجتمع بدائي لا يمارس أية شعيرة دينية ولا حتى أشكال الطقوس التعبدية التي نصادفها في الأساطير والملاحم القديمة. وهذا النفي له دلالة العميقة داخل الخطاب الروائي.

ومن خلال تفكيكنا لخطاب «الحوات والقصر» نلاحظ تمايز لغة القصر عن لغة عليّ الحوات وكذا لغة القرى السبع. فلغة القصر هي لغة استبدادية يطغى عليها العنف ولغة الأوامر، حيث يتكرّر فعل الأمر وكذا نغمة التعالي: «-انزعوا العصاة عن عينيّه.. كيف أبحت لنفسك باقتفاء أثرنا.. تفحم أنفك فيما لايعنيك.. خذوه كما أوصيتكم.. هذا إنذار صغير.. قصّ يده اليمنى..» (ص ١٩٧-٢٠٠) إنها لغة التهديد والوعيد وذلك لترهيب عليّ الحوات ودفعه للتراجع عن مشروعه وهو الوصول إلى جلالته، لأن الوصول إلى جلالته يساوي كشف الحقيقة (حقيقة القصر) ونشرها بين الرعية.

(١) محمد عابد الجابري: تحليل الخطاب العربي المعاصر-ص ٦٠-دار الطليعة ١٩٨٢-١٩ بيروت.

(٢) نفس الهامش.

وهذه اللغة الاستبدادية تتطور من مستوى التهديد الكلامي والعنف اللغوي إلى ممارسة الاستبداد وتسليط العذاب على عليّ الحوات . وتبقى هذه الأفعال الاستبدادية- في جانبها اللغوي- مرتبطة بفعل الأمر : «يا سياف خذه، أسكته إلى الأبد، وقل لهم أن يرموه قرب الأعداء» (ص ٢٤٩) . «فلتفقأ عيناه، أيستشعر أحد الظلم في سلطنتي؟ إن هذا لا يكون إلا من الأعداء» (ص ٢٦٤) . إن إعطاء الأمر بغرض الصمت الأبدي عليّ الحوات جاء في لغة أوامر، تعبّر عن ثقة الأمر في حين أن المقطع الثاني يختلف من حيث البناء عن الأول، إذ جاء في صيغة تساؤلية تعبّر عن التعجب- حيث تنتفي صفة الثقة الملاحظة في المقطع الأول وتدلّ على أن الأمر بدأ يستشعر الخوف خاصة بعد أن عاد عليّ الحوات مرة أخرى يتحدث من قطع لسانه .

وهناك مظهر آخر من مظاهر اللغة الاستبدادية، إنه الممارسات، وأوليات الضغط على عليّ الحوات وذلك لترهيبه وصدّه عن عزمه . إنها ظاهرة الرشوة والبيروقراطية . فهي من جهة تدلّ على محاولة إضفاء شيء من الهيبة على النظام القائم، وتدلّ من جهة ثانية على تخوف النظام من اكتساح الرعية للقصر، وهذا ما هو ملاحظ في الرواية إذ يتحتم على عليّ الحوات المرور بسبعة مراكز للحراسة قبل الوصول إلى أبواب القصر (ص ١٢٢-١٢٨) وهو نفس الإجراء القمعي الذي يسلط عليه عندما يصل باب القصر : «طلبت جارية من عليّ الحوات أن يغير ثيابه بثياب أليق بمقام صاحب الجلالة . . . ووضعت العصا على عينيه . . . سارت به حوالي الأربع ساعات ثم أودعته لجارية أخرى ظل يتبعها حوالي أربع ساعات أخرى . ثم تولّت أمره جارية ثالثة فرابعة، فخامسة، فسادسة فسابعة» (ص ٢٥٨) . وهكذا بقي يسير معصوب العينين ثمان وعشرين ساعة، لأنه- على حدّ زعمهم . كل شيء يسير بنظام دقيق . وبهذه الطريقة يحاول القصر ترهيب عليّ الحوات وتقزيمه وتجريده من سلاح كل حجة أو قضية جاء من أجلها .

وتقابل هذه اللغة الاستبدادية لغة عليّ الحوات التي تفيض حباً وخيراً، وهذا يتناسب تماماً مع الهدف الذي رسمه منذ البداية وهو التعبير عن فرحه بنجاة جلالته وتقديم آيات الولاء والامتنان له باسم رعيته. ويتجلى التناقض الحاد بين لغة الإخوة الثلاثة الأشرار (لغة استبدادية: قمعية، وتسليط العذاب الجسدي على عليّ الحوات) ولغة الحوات التي تعبر عن نقائه وطهارته: «لا، لن أقول لجلالته هذا الكلام، الأعداء الأخوة إخوة لي، ولن أعاملهم إلا بما تتطلبه الأخوة، عليّ الحوات الخير، القلب الأكبر، مستعد أن يمنح من أجل حبة كل شيء فيه، ليس اليدين أو اللسان فحسب، وإنما حتى البصر، حتى الحياة، كيف يقتنع إخوتي بطيبتني وبخيرتي، إن لم أكن أخاً يفهم جميع طبائعهم، عليّ الحوات لا يثور لجشع أعداء ضعفاء النفوس» (ص ٢٦١). هذا التقابل نجده جلياً في بنية الخطاب الروائي، وهو تقابل يعمل على إضاءة الفضائيين: فضاء عليّ الحوات وفضاء القصر، وهو ما تبديه الرواية من خلال تقابل القيم المادية / السّمكة مع القيم المعنوية / السلطة-إرضاء السلطان، وهكذا نلاحظ أن الموضوع القيمي / السّمكة *Objet de Valeur* يُحاول قلب طرفي المعادلة أي يجعل قيمة السلطة تابعة له (امتلاكها) وهذا ما يتجلى بوضوح في حوار الحوات مع السمكة، والذي يشبه في بنيته، لا في هدفه أو دلالاته حوار العجوز مع الطائر الصغير في رواية «العجوز والبحر» للروائي همنغواي (ص ٢٧-٣٠). وهذا الحوار يضيء جانباً غامضاً من الموضوع القيمي. فهي وسيلة للتقرب من السلطان وخلق نوع من الانسجام بينه وبين الرعية.

ورغم أن الرحلة إلى القصر كانت محفوفة بالمخاطر، فإن عليّ الحوات تحدّى كل الحواجز للوصول إلى القصر وتبليغ صوت القرى السبع، أي محاولة ربط القصر بالرعية. ولكن هذه المحاولة التي تكررت ثلاث مرات في شكل رحلات، لم تمرّ بسلام. بل إنها تلخص موقف القصر من الرعية. إنها رحلات تراجيدية. فكل رحلة يقابلها قطع عضو من جسد عليّ الحوات.

فالرحلة الأولى عاد منها عليّ الحوات بيده اليمنى مقطوعة بأمر من أخيه مسعود:

«-قص يده اليمنى» (ص ٢٠٠) وقد شاع في القرى السبع أن «عليّ الحوات القلب النابض بالخير وبالطهر طعن في أعزّ ما يملك . . لقد حزّت يده اليمنى حتى المرفق، وأسفاه» (ص ١٣٤)

ورغم العقاب الذي أنزل بعليّ الحوات في المرة الأولى إلا أنه صمّم على القيام برحلة ثانية إلى القصر والتي عاد منها بيده الثانية المقطوعة وبعد أن فقد وعيه وأغمي عليه «استيقظ عليّ الحوات على الضجيج وعلى الألم في ذراعه اليسرى . . وشيء كالحزّ بالسكين أو الكي بالنار ينبعث من ذراعه اليسرى . . . هذه المشاعر أعرفها، لقد عترتني قبل اليوم . . أين؟ ترى مامصدرها» (ص ٢٢٧-٢٢٨).

أمّا الرحلة الثالثة فإنه يقابلها قطع اللسان، ويعطي أخوه جابر الأمر إلى أعوانه «ياسيف خذه، أسكته إلى الأبد، وقل لهم أن يرموه قرب قرية الأعداء» (ص ٢٤٩).

وهكذا تبدو رحلة العذاب التي قام بها عليّ الحوات إلى القصر في بنيتها الظاهرية رحلة إلى منطقة اللا تواصل . ولكننا إذا حاولنا البحث عن المسكوت عنه في الخطاب الروائي فإن قطع اليدين واللسان لهما دلالات أعمق من كونهما أداة عمل أو أداة تواصل وتخاطب . فقد ترمز إلى مشروع سياسي لم يكتمل هو الثورة الزراعية والصناعية باعتبارهما من إنجاز السواعد والثورة الثقافية التي رمز إليها باللسان . قد يبدو هذا التأويل بعيداً نوعاً ما وتأويل خارجي أي يستمد مشروعيته من سياق سوسيو-تاريخي أكثر منه خطاب الرواية .

أمّا إذا نظرنا إلى دلالة قطع أعضاء عليّ الحوات من زاوية أخرى، وحسب ترتيبها في النسيج السردي فإن دلالة قطع اليدين هو التعطيل عن الفعل وشل الحركة

وقطع اللسان دلالاته هي تعطيل آلة التعبير أو النقد وهي وسيلة من وسائل الوعي ونقله . هذا هو المستوى الأول من القراءة . أما المستوي الثاني : مستوى تأويلي يخوّل لنا الزعم بأن دلالة قطع اليدين هو تشجيب اليمين ثم اليسار كإيديولوجيتين ونظام حكم سياسي واجتماعي . أما قطع اللسان فهو فرض الصمت وبالتالي دفن الحقيقة التاريخية وإخفائها : «-وكيف تريدونهم أن يحرموه من الحديث إن لم يقصّ لسانه .

«لا شك أنهم يعنون بذلك» (ص ٢٤٣). والجملة الثانية من هذا المقطع المقتبس من الرواية تؤكد ما ذهب إليه التأويل المقترح (لا شك أنهم يعنون ذلك) وهو منعه من إعلان الحقيقة ونشرها بين الناس .

وهناك دلالة أخرى عميقة يمكن استنتاجها من تكرار المحاولة للوصول إلى القصر رغم أن كل رحلة يقابلها قطع عضو من جسد عليّ الحوات . فرغبة عليّ الحوات ليست رغبة في الحصول على سلطان أو جاه، ولكنه رغبة للتواصل - بالمفهوم اللساني - أي التعبير عن ابتهاج عليّ الحوات بنجاة السلطان والخلاص من كيد أعدائه ، والهدف الثاني هو تبليغ شكاوي الرعية من القرى السبع وتظلماتهم .

إذا فرغبة عليّ الحوات هي رغبة التواصل وهو المعنى العميق لدلالة الخطاب الروائي الذي يهدف إلى التواصل مع القارئ وتبليغه رسالة معينة عن وضع سوسيو-تاريخي بمحدداته وظروف ملابساته . وقد استعمل لهذا الغرض أشكالاً لغوية متنوعة مستنداً إلى هيكل أسطوري متميّز محاولاً تقليد أساليب القصّ الشعبي والسرّد الخرافي وهذا لتقريب رسالته من كل قارئ مفترض مهما كان الأفق الذي جاء منه ، وذلك لأن الأسطورة تحاول أن تحكي ما هو إنساني في كليته وبالتالي تفسير الكون والإنسان .

ورغم أن «الحوات والقصر» تحاول تمثل بنية الأسطورة ذات الاتجاه الوحيد (السهم الذي لا يحيد عن خطّه) وشكلها الهارموني الذي يحترم تسلسل الوحدات السردية ومكان تمفصلها . إلا أن رواية «وطار» تعرض مجموعة من الانقطاعات في

تسلسل الأحداث خلال مسير عليّ الحوات من/ وإلى القصر التي تعكس الانكسارات التي يمكن ملاحظتها على مستوى الواقع الموضوعي .

وأما الانقطاعات فيمكن ملاحظتها في عدة مفاصل من الخطاب الروائي . فأول انقطاع يمكن رصده يتعلق بالليلة الليلية التي لم تعط بشأنها تفاصيل كافية يمكن أن تحدّد قسماتها لتستحق صفة «الليلة» والدليل على ذلك أنها تكرّرت سبع مرات لكل قرية تأويلاتها وتفسيراتها . غير أننا يمكن أن نجمع هذه الأقاويل لنكوّن منها عناصر صورة الليلة الليلية . وهذه العناصر لم تأت في شكل صورة متكاملة بل عرضها الخطاب الروائي في أماكن متفرقة وفي شكل أجزاء متقطعة ومتباعدة . وهذا له دلالة هامة على مستوى المعنى وهي التعتيم الإعلامي وانفصام العلاقة بين القصر والرعية .

ما جرى لعلّيّ الحوات في القصر لم يصرّح به وبقي لغز القرى السبع . وبقي يتردّد في ذهنه في شكل صور متقطعة ويسترجعه في كل مرة كحلم مزعج ، وذلك في أماكن متعدّدة من نصّ الرواية ، دون أن يتمكن أهل القرى من الاطلاع عليه . لأن عليّ الحوات بطيبته لم يشأ التعرض إلى جلالته بالسوء ويرى في ذلك نوعاً من الولاء . وما يهمّ في هذا السياق هو أن صور تقطيع جسم عليّ الحوات لم تأت متلاحقة أو في صورة تامة ، بل يمكن جمع عناصرها من أماكن مختلفة من الرواية .

انقطاع آخر يمكن رصده عندما استعملت الرواية تقنية الحذف Ellipse في نهاية الرحلة الثانية ولم تتعرض إلى طقوس التهريج ومتاهات طريق القصر . وتقفز الأحداث ليجد القارئ عليّ الحوات مرمياً في ساحة القرية والآلام الحادة تنبعث من يده اليسرى بسبب الحزّ .

رحلة عليّ الحوات الثالثة إلى القصر كانت من أقرب طريق حيث اجتاز مراكز الحراسة السبعة في حين أنه خضع في المرة الأولى لإجراءات صارمة وتفتيشات دقيقة عند مروره بكل مركز . والسبب في ذلك أنه يعرف الطريق (أو على الأصحّ

تعرف عليه) وأهمها أنه قدّم الرشوة المطلوبة منه . فإذا كان مروره بمراكز الحراسة في المرة الأولى قد احتل سبع صفحات (ص ١٢٢-١٢٨) وهي مساحة معتبرة من فضاء النصّ وتشكّل فصلاً كاملاً (الفصل ١٩). فإن مروره بنفس المراكز السبعة لم يحتلّ إلاّ سطرين «قطع المركز الثالث، فالرابع فالخامس فالسادس وعندما بلغ السابع أمره رئيسه باتباعه» (ص ٢٥٢). وهذه التقنية المستعملة هي ما يسمى بالخلاصة Sommaire^(١) حيث تلخص مجموع الأحداث أو الحالات في أسطر أو جمل قليلة والتي يمكن إذا قسناها بزمنها الواقعي والحقيقي أن تستمر ساعات أو أياماً أو أكثر من ذلك .

وبهذه الانقطاعات تفقد الرواية شكلها الهارموني لتبدو في شكل مهشم ولا يحصل لعلّي الحوات وعي كامل إلاّ في الأخير عندما يكتشف نبل تضحيته : «قبل أن يخرجوا بعلّي الحوات . لمس برفقه موضع القلب من صدره . وودّ لو كان في إمكانه أن يقول لهم إلاّ هذا لن تنالوه منّي . إنه الموضع الوحيد الذي لن تقووا على تشويهه» (ص ٢٦٤).

وفي هذا الموقف يقترب عليّ الحوات من غيلان الدمشقي -على حدّ زعم محمد بوشحيط «عليّ الحوات القديم الذي تحدّى ببطولة نادرة جلاوزة هشام بن عبد الملك أثناء تقطيع جسمه لترهيبه ومحاولة إرغامه للتخلي عن قناعاته الفكرية وفي الأخير قطعوا لسانه منعاً لإعلان المبادئ التي آمن بها» .

وبهذه التقنية/ البناء تدخل الرواية في الزّمن التاريخي/ الأسطوري ذي الشكل الدائري حيث تعاود طقوس السرد الظهور من خلال أحداث متشابهة أو من خلال أشخاص يقتربون في الموقف أو الفكر أو الحالة . والعلاقة هنا بين الحداث- في مفهومهما العام- ليست علاقة تشابه وذلك لاختلاف الزّمان والبيئة ، لأن غيلان

G. Genette: Figures III p. 129. (١)

الدمشقي حدث تاريخي له سياقه الاجتماعي والثقافي بينما عليّ الحوات هو إنتاج تخيلي روائي . ولهذا فإن التشابه بين الحدثين هو تشابه بين موقفين يفصل بينهما مجال زمني شاسع .

هذه النقطة وثيقة الصلة بنقطة أخرى هي الدلالة الشكلية للرحلات الثلاث التي ترتبط بنيوياً بالأسطورة والقصص الشعبي بصفة عامة وهي انحلال النسق بعد الرحلة الثالثة^(١) . إنه النسق الثلاثي الذي يتكرر في الأساطير والحكايات الشعبية ولهذا فإنه بعد الرحلة الثالثة - حسب تقاليد الحكيم الشعبي - سوف لن يكون هناك سرّد، لأن انحلال النسق الثلاثي يؤدي إلى تجمّد السرّد والوصول إلى انتزاع الاعتراف من محتليّ القصر لصالح عليّ الحوات ثم الزواج من العذراء التي هي رمز الطهارة والعفة . إنها النهايات المفرحة حيث ينتصر الخير على الشرّ .

(١) كمال أبو ديب : جدلية الخفاء والتجليّ - ص ١٠٩ - دار العلم للملايين - بيروت ١٩٧٩ .

ملاحق

أصل الروايات

أقول : يجب البحث عن الأصل الأول للروايات في طبيعة العقل البشري المخترع والمحِبّ للأشياء الجديدة والقصص والرائع في تعليم وتوصيل ما اخترع وتعلم . وهذا الميل مشترك بين كل البشر وفي كل الأزمنة والأمكنة .

ولكن المشاركة يبدو أن أكثر اهتماماً من غيرهم من الأمم ، والمثال الذي قدموه كان له تأثير كبير على المجتمعات الغربية التي هي أكثر مهارة وثقافة ويمكن بكل عدل أن ننسب لهم هذا الاختراع .

بالنسبة للعرب ، فإذا تصفحت كتبهم ، فلا تجد إلا استعمالات مبالغ فيها وتشبيهات أبعد ما تكون عن القصص . وتجد أن فلاسفتهم قد انشغلوا بشرح أسرار دينهم . وتعتبر قصة حي بن يقظان نموذجاً واضحاً لذلك ، وابن سينا الذي يعتقد أنه مخترع هذه القصة (١) يحاول أن يبين التطور الذي يحصل عند الإنسان بمساعدة

(١) حي بن يقظان لابن سينا ، وابن طفيل والسهروودي - تحقيق وتعليق أحمد أمين ، مصر ١٩٥٢ .

هناك قصة قيل إنها منسوبة إلى ابن سينا نفسه مؤداها أن سلامان وأبسال كانا أخوين شقيقين ، وكان أبسال أصغرهما سنّاً وقد تربى بين يدي أخيه .

وهناك قصة أخرى لابن سينا هي قصة حي بن يقظان ، حاصلها أن رجلاً شيخاً خرج سائحاً من مدينة بيت المقدس يرى عجائب صنع الله في العالم . عمر فروخ : ابن طفيل وقصته حي بن يقظان ، بيروت ١٩٥٩ ط ٢ . (ص ١٩-٢٠) .

لابن سينا كتاب ، بل رسالة قصيرة بعنوان «حي بن يقظان» لكن الفرق كبير بين قصة ابن طفيل ورسالة ابن سينا هذه . . . بل ليس بينهما من الشبه إلا الاشتراك بالاسم ص ٤٧ - مدني صالح : ابن طفيل قضايا ومواقف ١٩٨٠ بغداد .

المعارف الطبيعية وماذا يمكن أن تقوم به الفلسفة دون الاعتماد على قواعد المنهج وفن التأمل . ويفترض ابن سينا أن هذا «الحي» ولد من الأرض دون أب وأم في جزيرة قاحلة وأرضعته عنزة وعن طريق العقل والملاحظة والتأمل يحصل على كل المعارف التي تتجها دراسة الفلسفة .

إن العرب يحصلون على لذاتهم من الشعر . وهو الطريق الأكثر نجاعة والذي يعتقدون أنه صالح للمحافظة على لغتهم وتحسينها .

وأقول بطريقة عابرة فقط إن حكايات شعوب الشرق - حسب شهادة سترابون^(١) - إنها غير دقيقة وأقل أمانة ، وأشك إذا كانوا أصحاب حكايات . وإذا كان الهنود وهم أيضاً جيراناً للفرس (مثل الأتراك) إلا أنهم أيضاً يتميزون بالروح الشعرية والخيالية كما يحدثنا الشعراء عن أشعارهم وأغانيهم وقصصهم الغرامية .

هناك كتاب يحمل اسم الهندي بيدبا Pidpay والذي ظهر في الفرنسية منذ عدة سنوات^(٢) والذي يعتقد أن يكون الأصل أو الصورة ، أو على وجه التحديد نفس الشيء ويقال إن هذا «البيدبا» من البراهمة وقد انقطع إلى المهام الكبرى لحكومة الهند أيام الملك دبشليم . ويحتوي الكتاب على سياسة وأخلاق الحاكم وقد بقي محفوظاً عند ملوك الهند باعتباره كنزاً من الحكمة والمعارف ووصلت شهرته إلى «أنوشروان» ملك الفرس الذي أمر بترجمته إلى الفارسية^(٣) ، كما أمر الخليفة

(١) سترابون strabon عالم جغرافيا إغريقي ٥٨ ق م . ٢١-٢٥ م . كتابه في الجغرافيا يتناول الجغرافيا العامة للعالم القديم وبداية الامبراطورية الرومانية (geographica) .

(٢) ترجمة كلية ودمنة من العربية إلى الفرنسية بدأ بها غالان وأتمها كاردون ونشرت بباريس سنة ١٧٢٤ ومن الإيطالية إلى الفرنسية جبرائيل كوتيه سنة ١٥٥٦ ليدن .

(٣) ترجم الكتاب إلى الفهلوية في القرن السادس الميلادي على عهد كسرى أنوشروان على يد برزويه بن أزره .

أبو جعفر المنصور بترجمته من الفارسية إلى العربية^(١)، ثم ترجم مرة أخرى من العربية إلى الفارسية^(٢) وتعتبر هذه الترجمات دليلاً على مدى أهمية الكتاب الذي يعترف الفرس أنه لم يوجد لديهم ما يماثله وبذلك أضافوا إليه تغييرات معتبرة.

صحيح أن العرب كانوا يتعاطون العلوم «المرحة» كما بينت ذلك وأقصد الشعر والخرافات والقصص. وهذه المعارف ظلت منتشرة بينهم في حدودها البدائية دون أن تهضم الثقافة الإغريقية^(٣) وقد نقلوا هذه العلوم إلى أفريقيا على أسلحتهم عند احتلالها.

ويعتبر ميكال دي سرفانتس^(٣) أحد العقول النبهة التي انتجتها إسبانيا، فقد قدم في كتابه دون كيشوت نقداً لطيفاً وذكياً عندما أدعى^(٤) أنه ترجم كتابه المذكور من العربية عن السيد أحمد بن أنجلي^(٤) مرتكباً خطأ فادحاً فيما يتعلق بأصل فن الرواية في إسبانيا.

-Pierre- Daniel Huet: traité de l'origine des Romans. paris 1711.

(١) نقل الكتاب من الفارسية إلى العربية على يد عبد الله بن المقفع كاتب أبي جعفر المنصور في القرن الثاني الهجري.

(٢) ومن العربية إلى الفارسية سنة ١١٢٠ وأيضاً ترجمة أبي الحسن نصر بن أحمد الساماني أواسط ق ٣ هـ، وكذا ترجمة أخرى قام بها أبو المعالي نصر الله.

(٣) ميكال دي سرفانتس ١٥٤٧-١٦١٦ مؤلف دون كيشوت من أولى الروايات الساخرة التي أحدثت قطيعة مع جنس روايات الفروسية التي تميزت بها القرون الوسطى ويعتبرها النقد بداية الرواية الحديثة.

باب منفعة العلم والأخبار للملوك

قال الملك وما ينفعني من أخبار من تقدمني فأشغل زماني بما يزيدني شغلي، وإنما أنا محتاج إلى الشغل بمباشرة حالي وتدبير أمري عن النظر فيما كان فيه غيري، فإن من تكلف ما لا يعنيه شغله ذلك عما يعنيه.

قال: أيها الملك! إن الأمور أشباه بعضها ببعض، وما من علم من العلوم إلا وقد صنّف فيه كُتُبٌ، وقد يردُّ على العلماء به ما ليس في الكتب فتكون معرفتهم بما فيها تستخرج لهم ما ليس فيها. وقد قالت الحكماء: كل شيء محتاج إلى العقل، والعقل محتاج إلى التجارب. وقالوا: عليك بعلوم أصحاب التجارب فإنها تقوم عليهم بالغلاء وعليك بالمجان. والأمور أشكالٌ وأشباهٌ يستدلُّ ببعضها على بعض. وقد يردُّ على المرء ما لم يُجرب فيكون ما جرب دليلاً عليه، ولكن المرء لا يقدر أن يعيش ألف سنة فيجرب بل يقدر أن يقرأ أخبار الناس في الألوف السالفة فيكون كأنه قد عاش معهم [ق ٢٩ ب] وجرب تجاربهم. وكما أن الحية مدفونة في الأرض لا تكتفي بقوتها في ظهورها وثباتها حتى تغتذي بالماء الذي يربّيها وينميها، والبصر الصحيح لا يستغني بصحته عن الضياء الذي ينفذه، كذلك العقل السليم لا يكتفي بنفسه حتى تأتيه التجارب فتتممه وتكمّله.

عن: «الأسد والغواص» ١١١-١١٣

دار الطليعة - بيروت ١٩٧٨

السيرة الذاتية نفي للرواية (*)

الدراسة النوعية للخطاب الأدبي تساعد القارئ على التعامل معه حسب قنوات معينة وذلك من خلال التعرف على العلامات الشكلية التي تساعدنا على محاضرة المعنى والقبض عليه وبالتالي فهمه فهماً دقيقاً. وهذا الحلم لا يتأتى إلا بفهم قوانين الأدب وشروط إنتاجه دون إغفال السياقات المتعددة والمختلفة التي يتحرك فيها ومن خلالها هذا الخطاب. وهكذا تغدو عملية القراءة/ النقد وسيلة لتفكيك الخطاب الأدبي وفهمه وليس مجرد تقبله بطريقة سلبية.



هناك تحديدات منهجية يتوجب الوقوف عندها وتحليلها:

- تجاوز الاهتمام باستعمال ضمير الـ «أنا» لأن السيرة الذاتية قد تكتب بأي ضمير كان.

- السيرة الذاتية Autobiographie قد تكتب بكل الضمائر المتكلم أو المخاطب أو الغائب شريطة إيجاد عقد ضمني بين الكاتب والقارئ كما أوضح ذلك . ف. لو جون Ph. Le Jeune. الرواية كانت بدايتها السيرة الذاتية، والروايات العظيمة هي تلك التي تغذت بصورة جيدة من السيرة الذاتية لأصحابها.

هناك ملاحظتان أساسيتان يمكن تقديمهما حول بنية الرواية وبنية السيرة الذاتية:

(*) : تخطيطات من أجل بحث.

-السيرة الذاتية بنية مغلقة ومنتهية، لأنها تنتهي مع حياة كاتبها، وهي بهذا لا تمتد في المستقبل وتلغي كل بعد في هذا الاتجاه. ومن حيث البناء فهي تشبه الأسطورة والملحمة. وقد أكد على ذلك جورج لوكاتش في كتابه «الرواية كملحمة بورجوازية والعلاقات بين الأشخاص أو الأشخاص والأشياء تبدو حقيقية وواقعية وتستمد هذه الشرعية من حياة الكاتب نفسها.

-أما الرواية فتبدو بنيتها مفتوحة على كل الأزمنة، فهي تصور حياة متطورة ونامية ويشهد القارئ أهم اللحظات في حياة الشخص وهي تتطور أمامه على صفحات الكتاب.

أما من ناحية العلاقات فإنها تبدو رمزية/ تخيلية وقد تتقاطع مع العلاقات الواقعية وتعطيها بعداً تعبيرياً أقوى، ويتجاوز فيها البعد المستقبلي حدوث ما وقع حقيقة.

من هنا نلاحظ أن السيرة الذاتية تحاول كبح وتيرة تطور الشخصية في حين أن الرواية الجديدة/ الحديثة مالت إلى محاكاة الـ «أنا» ووضعه موضع تساؤل وفي بعض الأحيان إلى تشيئته وبهذه الطريقة فإنها تحاول أن تعمق الهوة بين السيرة الذاتية والرواية بعد أن كادت الرواية الواقعية تدمجهما.

من خلال الملاحظات السابقة يمكن القول بأن السيرة الذاتية تحتوي على أحداث منتهية في حين أن الرواية تحكي أحداثاً في طور التطور. والأعمال التي قدمها فيليب لوجون تذهب إلى ما ذهبنا إليه.

لكي يتأكد القارئ أن هذه «الكتابة» سيرة ذاتية أو رواية، يتوجب على القارئ البحث في المراجع الخارجية، أي السياق السوسيو-تاريخي والسياق الثقافي الذي يتحرك فيه العمل الأدبي وهذا بالرجوع إلى البحث في الوسائل المساعدة على ذلك: جرائد، مجلات، مونوغرافيا، كتب التاريخ، ثقافة عامة...

وكذا الرجوع إلى المذكرات والمخطوطات والمقابلات والكتابات والأحداث مع الأصدقاء أو المقربين من الكاتب بينما الرواية لا تحتاج إلى كل هذا وهذا يعني أن الباحث يجب أن يركز على الأنساق البنيوية ودلالاتها مع التأكيد على البعد الرمزي والتواصل الجمالي .



هناك أجناس كتابية قد تتداخل ويصعب التمييز بينها منها :
السيرة Biographie ، السيرة الذاتية Autobiographie ، المذكرات Memoires
واليوميات Journal .

فالسيرة يكتبها الأنا عن الآخر ويرصد فيها أهم الأحداث التي يراها مهمة
(الانتقائية) أما السيرة الذاتية فإن الأنا/ الذات يتحول إلى موضوع للكتابة ويتسم
هذا النوع من الكتابة بالاستعراضية ، وتبدو بنية السيرة الذاتية بنية طولية .

في حين أن المذكرات تشبه من حيث البنية السيرة ، لكن الحديث يتم فيها عن
الأنا . وترصد أهم الأحداث وتصور أهم اللحظات في حياة الأنا .

أما اليوميات فإنها الكتابات المتعلقة بشخص معين معروف يرصد فيها يومياً
حياته في علاقاتها مع حياة الآخرين مثل «يوميات نائب في الأرياف» لتوفيق
الحكيم . واليوميات تتميز عن المذكرات في كونها ردود أفعال آنية تحاول القبض
على الراهن من خلال ذاتية الأنا وتعتمد إلى تسجيل الأحداث يوماً بيوم .

أما الرواية فقد يكون بطلها بصيغة الجمع وتعبّر عن حياة مجتمع متحرك
وبالتالي فإنها تحاول البحث عن هوية داخلية لهذا المجتمع ، أو بكلمة أخرى الحنين
إلى روح إنسانية متكاملة .

هناك نقطة أساسية يجب التنبيه إليها تفصل الرواية عن السيرة الذاتية لا يمكن أن تتنبأ بموت الأنا القائم بفعل السرد كما لاحظ ذلك جان تيبودو J. Thibaudau وهو يقوم بالأحداث أو يشاهدها .

السيرة Biographie قد تعطينا ظروف موت الآخر (موضوع الكتابة) وبالتالي فإنها تعمل على إقصاء صوته .

قد تتداخل السيرة الذاتية مع المذكرات على مستوى الموضوع -حضور الأنا بقوة- أمّا على مستوى الشكل فإنهما يختلفان ، فالسيرة شكلها طولي / كرونولوجي . أمّا المذكرات فتطبعها الانقطاعات والتقديم والتأخير . وهذا يعود إلى اختلاف ظروف الكتابة لأن المذكرات تتوالى في نسق طولي في حين أن هذا لا يعتبر شرطاً ضرورياً في السيرة الذاتية .



الرواية الواقعية يمكن أن تتداخل مع السيرة الذاتية لأنها تحاول أن تقوي عنصر الإيهام بالواقع وتحاول أن تلتصق بكل تفاصيل الحياة .

الكاتب في السيرة الذاتية يستعرض ذاته بكل بياناته الاجتماعية والتاريخية والثقافية وبالتالي فإن حضور المرجع الثقافي يكون قوياً .

أمّا الرواية الواقعية فإنها تعتمد على عكاز خارجي (البيانات الاجتماعية والتاريخية) كرسنه الممارسة الأدبية . وهذا ربّما جعل الكثير من الروائيين يصدرون رواياتهم بجملة تكاد تتكرر بحرفيتها : «كل مشابهة بين الشخصيات الذين عاشوا حقيقة أو مازالوا أحياء أو أحداث وقعت حقيقة فإن هذا مجرد مصادفة» .

موسم الهجرة إلى الشمال للطيب صالح قيل عنها في أكثر من مناسبة إنها سيرة ذاتية للروائي ، في حين أن مصطفى سعيد الذي وجد تطابقاً كبيراً بينه وبين

الطيب صالح يقول: «أنا أكذوبة». ولكن هل يمكن أن يكون هذا النوع من الكذب هو الذي يسميه النقاد «الكذب الفني؟» إنه الرد على كل محاولة تريد مدّخيوط التناظر بين الروائي والراوي.

رولان بارت في كتابه بارت بقلمه والذي هو في الحقيقة سيرة ذاتية يختلف شكل كتابتها عن السيرة الذاتية التقليدية، يحاول بارت أن يحطم هذا التقليد ويقول في الغلاف الداخلي للكتاب (باريس ١٩٧٥): «كل هذا يجب أن يعتبر كأنه من قبل شخصية روائية» Tout ceci doit être considéré comme dit par un personnage de roman (صورة لخط بيد بارت نفسه).

يلخص بارت مضمون كتابه في الصفحة ١٨٥ مفهومه لمعنى حياته بقوله: «الحياة: دراسة، مرض، تعيينات، والباقي؟ اللقاءات، الصداقة، الحب، الأسفار، القراءات، اللذات، المخاوف... وبكلمة واحدة الأصداء».

وفي السحب الثاني لهذا الكتاب أضاف الناشر تحت هذه الكلمات: توفي بارت يوم ٢٦/٠٣/١٩٨٠ (ملاحظة: تاريخ الوفاة لم يكتبه بارت).

هذا التقليد الجديد الذي جاء به بارت يعتبر صدى لفكرته الأولى التي نادى بها في أول حياته الفكرية ومنذ كتابه «الكتابة في درجة الصفر-١٩٥٣» وهي «الكتابة البيضاء» وموت الأجناس الأدبية.

إن موت الكاتب/ الروائي (كما يحلو لبارت أن يقول) رغم أنه لم يكتب رواية في حياته كما كان يحلم بذلك دائماً لم يكن حدثاً في حياته ولا في سيرته الذاتية، ولكنه يعتبر حدثاً مهماً في الحياة الثقافية والنقدية والفكرية.

إنه موت في النص وليس في العمل الأدبي كما علق هو نفسه على ذلك في أحد كتبه إن الموت وسط صوت الروائي قد يكون هو العلامة الوحيدة التي تميز الرواية عن السيرة الذاتية وتغلقها على نفسها.

وبهذا يمكن القول إن السيرة الذاتية لا يمكن أن تتنبأ بموت الـ «أنا» . الذات المتكلمة أثناء عمل الكتابة .



السيرة الذاتية قد تتداخل مع التاريخ ، ولكن التاريخ يتميز بكونه يتكلم عن مؤسسات وحضارات ومجتمعات ، فالأنا لا يمثل إلا قطعة في رقعة الشطرنج مهما كانت عبقريته وأعماله .

قد يكتب التاريخ عن طريق الأنا (أي بطريقة ذاتية) وقد يكون تناوله بطريقة شعرية روائية . ولكن يبقى التاريخ أشمل من السيرة الذاتية .

أحمد أمين يصرّ على كون السيرة الذاتية نوعاً من التاريخ عندما يقول في بداية «حياتي» «ما أنا إلا نتيجة حتمية لكل ما جرى لي ولأبائي من أحداث» .

إن السيرة الذاتية تتداخل مع الحتمية التاريخية ونجد أن مفهومها عند أحمد أمين الذي يبدأ بالأنا (أي السيرة الذاتية) ثم يدمجها ببعض المفاهيم التاريخية : نتيجة ، حتمية ، كل (يجب التأكيد على هذا) ما جرى ، أحداث ، آباء ، وأجداد . إن السيرة بهذا المفهوم (عند أمين) هي شكل من أشكال التاريخ .

قد نتساءل ، أي تاريخ يعنيه أحمد أمين ؟ .

ماكسيم غوركي كتب هو الآخر «حياتي» وروايته الواقعية «الأم» جزء من سيرته الذاتية التي تناولها في «حياتي» . ما هي العناصر المتواترة في العملين ؟ إن المقارنة الدقيقة بينهما هي الكفيلة بتأكيد أو نفي هذه العلاقة .

رواية روبنسون كروزو لدانيال ديفو D. Defoe تكتب نوعاً جديداً من التاريخ وذلك في سياق إيهامنا بواقعيته وذلك في أول جملة من الرواية حيث يقول روبنسون : «ولدت سنة ١٦٣٢ بمدينة يورك من عائلة طيبة ولكنها ليست أصلاً من هذا البلد» .

هذه الرواية قد يتوهم القارئ المتسرع أنها سيرة ذاتية لأن روبنسون «الأنا/ الراوي» يستعرض تاريخ ميلاده وتاريخ عائلته . ولكننا إذا تصفحنا كتب التاريخ فإننا نعلم أن ديفو (وليس روبنسون) وقد ولد سنة ١٦٧٠ وتوفي سنة ١٧٣١ وأنه قد كتب روايته هذه سنة ١٧١٩ فإننا نستنتج أن روبنسون قد ولد تخييلياً قبل مولده الروائي بسبع وثمانين (٨٧) سنة، أي أربعين سنة قبل ميلاد الكاتب ديفو ذاته . إن هذه الالتباسات قد تقع .



الفهم السائد أن السيرة الذاتية تأتي غالباً بضمير المتكلم، ولكننا لاحظنا أنه يمكن أن تكتب بكل الضمائر .

يقول عبد السلام المسدي عن سيرة طه حسين «الأيام» مايلي : «إن البحث كان استقراء الكاتب كضمير غائب أو قل ال «هو» منه، أو من خلال طه حسين الباث والفاعل نتطرق إليه مفعولاً به متقبلاً فنعالجه كذات استبطانية أولاً وبالذات» ولاحظ المسدي أيضاً أن كتاب «الأيام» تتقاطع فيه الأعمال النقدية والفنية للكاتب .

على المستوى اللساني نلاحظ توحد الدال بالمدلول والذات بالموضوع فالأنا دال ومدلول في نفس الوقت . فإذا أخذنا الملفوظ التالي «أجري» فإننا نلاحظ أننا يمكن تحليله من مستويين : الأنا يخكي ثم الأنا يقوم بفعل الجري .

البطل يقوم بالفعل / الراوي يحكيه وتقوم السيرة الذاتية . بجمع الوظيفتين معاً :

-الأنا/ الذات الفاعلة تقوم ببناء الشفرة .

-الأنا/ الموضوع يقوم بفك الشفرة وبعض التأويلات .

مالك بن نبي قدم نموذجاً طريفاً لكتابة السيرة الذاتية من خلال كتابه «مذكرات شاهد القرن» ذي الجزئين : الطفل ثم الطالب وتلعب فيه المخطوطة التي عثر عليها دور الوسيط بين الكاتب وسيرته الذاتية وهي تشبه بهذه الطريقة كتاب

جان بوتوكي Jan Potoki الموسوم «المخطوط الذي عثر عليه بسرغوسسة»
Le manuscrit trouvé à Sargosse.



الكاتب يستعرض ذاته بطريقة شعرية عند الحديث عن سيرته وذلك ليثير لدى المتلقي الإحساس بالجمال، إذ يتحول من ذات متكلمة إلى موضوع للكلام.
من خلال ممارسة كتابة السيرة الذاتية، فإن الكاتب ينوي القيام بوظيفتين في نفس الوقت. يتجلى هذا الموقف في رواية المغامر Le joueur لفيدور دوستيفسكي، حيث يقوم بالوظيفتين الوظيفة الأولى وهي الحصول على اللذة أثناء القيام بلعبة الورق.

وعندما يخسر دوستيفسكي كل نقوده فإنه يلجأ إلى الكتابة ويبدأ الحديث عن خسارته. كما أن عمله في الكتابة يوفر له بعض المال. إن الخسارة في اللعب هي نقطة التوقف عند الحاضر لاسترجاع الماضي واستعادته.

فكرة استرجاع الماضي في شكل سيرة ذاتية نجده بصورة ملحة في رواية «في البحث عن الزمن الضائع» لمارسيل بروست، إنها شكل روائي يعتمد كلية على السيرة الذاتية وبالتالي ذكريات الكاتب. إن بروست يبدأ من الحاضر لاسترجاع الماضي بكل دقائقه وتفصيله وذلك عن طريق توسيع الأحداث من الداخل وتركيزه على الأشياء الدقيقة والتافهة.

بهذا المفهوم تغدو السيرة الذاتية موقفاً ذاتياً من الأحداث، لأن الأحداث - مهما كانت قيمتها - فإنها تمرّ عبر الأنا/ الفاعل/ الراوي.

إن السيرة الذاتية تنطلق من فكرة مسبقة، أي مما حدث قبل فعل الكتابة، في حين أن الرواية - التجريبية خاصة - يتطابق فيها زمن الأحداث مع زمن القص.

حسب جان بولنسكي Jan Bolanski (جامعة كراكوفي-بولونيا) فإن بنية السيرة لا يمكن إلا أن تكون ذات طابع طولي، فإذا كانت الرواية، تهتم بمحاكاة فعل السرد، فإن السيرة الذاتية يمكن اعتبارها رد فعل ضد السرد.



من جانب نظرية المعرفة، يمكن اعتبار السيرة الذاتية شكلاً من أشكال الوعي بالذات ووعيها بنفسها كذات متميزة ومستقلة.

هناك نوع آخر من السيرة الذاتية، وهو السيرة النقدية، أي الذات القائلة كذات ناقدة. ولعل أبرز نموذج لهذه السيرة النقدية ما يمكن قراءته عند تزفيتان تودوروف في كتابه «نقد النقد» إذ يقول عن كتابه هذا: «الفصل الأخير له ميزة مختلفة لأنني أتناول نفسي كموضوع مع محاولة جمع منجزات الفصول السابقة... الفصول السابقة هي الأخرى تحكي قلقي الشخصي، كنت ولازلت ذلك الرومانسي الذي يحاول تجاوز الرومانسية من خلال تحليل نصوص الكتاب الذين حاولت التشبه بهم بصورة تتابعية... وبصيغة أخرى فإن ما سيخلق، ما هو إلا رواية-غير مكتملة-للتعلم» (ص ١٥-Seuil ١٩٨٤) من خلال هذا الفصل «يروي» الناقد مساره الفكري وكيف كان يدرس الأدب المرتبط «بروح الشعب» و«روح الحزب» أيام كان طالباً في بلده الأصلي بلغاريا وكيف كان اكتشافه لأعمال الشكلايين الروس بداية لتمرده على الأساليب الدوغماتية في تعليم الأدب، ثم هجرته إلى فرنسا سنة ١٩٦٣ وبحشه عن أستاذ (٢) في «نظرية الأدب» وكيف اكتشف بكل مرارة وحسرة أنه «لن يستطيع أن يكون فرنسياً مثل الآخرين» رغم كونه - أي تودوروف - يمثل ركيزة من ركائز الثقافة الفرنسية والإنسانية بصفة عامة والفكر البشري.

إن السيرة النقدية لتودوروف تعكس بعمق ذلك الإحساس بالتمزق بين التراث الأصلي-كتركيبة لغوية وجمالية وكبنيّة ذهنية- الذي يضغط عليه بكل قوة والثقافة الجديدة التي يتحرك فيها . وبلغه استعارية يمكن القول إن هذه التجربة هي رواية-غير مكتملة roman inachevé كما يقول، عن الاحتراق بنار النقد ثم الحديث بكل لذة و ألم عن هذه الحرائق .



السيرة الذاتيّة ترتبط بالتاريخ والرواية في نفس الوقت، إنها تعرض التاريخ بصياغة روائية . إنها تعكس التاريخ الوقائعي عن طريق الأنا . هنا تتدخل مجموعة من العمليات العقلية والأنشطة الفكرية مثل التأويل الذاتي والتفسير الشخصي للأحداث وكذا الانتقاء أثناء عرضها .

إن الرواية كجنس أدبي، لم يكتمل شكله بعد، ورغم تنوع أشكاله فإن النظرية الأدبية حاولت تحديد قنواتها . إن البحوث التي أجريت في هذا المجال تذهب إلى كون الرواية تحتوي السيرة الذاتية وتتجاوزها، وهي تطوير لها في نفس الوقت، هناك دليل آخر على تداخل هذين الشكلين يعود إلى كون السيرة كانت بداية للرواية .

يؤكد ذلك لو كاتش : «شكل السيرة يعني بالنسبة للرواية الانتصار على اللانهائي الرديء» . وسيرة البطل نحو معنى الحياة التي هي معرفة الذات» -The- orie du roman (ص ٧٦) .

السيرة الذاتية تفلت من كل أشكال الاستهلاك للمتوجات الأدبية، كما تفلت أيضاً من كل أشكال الانتاج الإيديولوجي وهي بالتالي رغبة فردية في التعامل مع العالم والنصوص .

لائحة البيولوجرافيا

المراجع (باللغة العربية)

- ابراهيم (صنع الله): نجمة أغسطس-القاهرة ١٩٧٦ ط ١ .
- ابراهيم (صنع الله): اللجنة . مطبوعات القاهرة ١٩٨٢-ط ٢ .
- أورويل (جورج): العالم سنة ١٩٨٤ . ت/ شفيق فريد وعبد الحميد محبوب، الأنجلو المصرية القاهرة ١٩٥٦ .
- أومليل (علي): الخطاب التاريخي . مركز الانماء القومي-بيروت .
- باسكينز (أضولفو): البنيوية والتاريخ . دار الحداثة ١٩٨١-بيروت .
- بليث (هزيش): البلاغة والأسلوبية . ت/ محمد العمري ١٩٩٠ فاس .
- ابن رشد (أبو الوليد محمد): تلخيص كتاب العبارة-ت/ محمود قاسم-الهيئة المصرية ١٩٨١ .
- ابن سيرين (محمد): تفسير الأحلام-دار الهدى عين مليلة ١٩٨٩ .
- بوجدرة (رشيد): ليليات امرأة أرق . المؤسسة الوطنية للكتاب ١٩٨٥-الجزائر .
- بوجدرة (رشيد): معركة الزقاق . م. و. ك-الجزائر ١٩٨٦ .
- تليمة (عبد المنعم): مقدمة في نظرية الأدب-القاهرة ١٩٧٦ .

- تليمة (عبد المنعم) : مداخل إلى علم المجال الأدبي -القاهرة ١٩٧٨ .
- التفتازاني (سعد الدين) : مختصر المعاني ٤ أجزاء -القاهرة ١٩٣٨ .
- الجابري (محمد عابد) : تحليل الخطاب العربي المعاصر . دار الطليعة ١٩٨٢ -بيروت .
- جاكوبسون (رومان) : القيمة المهيمنة . ضمن نظرية الشكلايين الروس ت . إ - الخطيب -دار الطليعة ١٩٨٢ -بيروت .
- الجرجاني (السيد الشريف) : كتاب التعريفات . مكتبة لبنان ١٩٧٨ -بيروت .
- الجرجاني (عبد القاهر) : دلائل الإعجاز -القاهرة ١٩٨٤ .
- الجهشياري (ابن عبدوس) : كتاب الوزراء والكتاب - القاهرة ١٩٣٧ .
- الخطيبي (عبد الكبير) : الليلة الثالثة بعد الألف - ضمن الرواية العربية واقع وآفاق ، دار ابن رشد ١٩٨١ - بيروت .
- دراج (فيصل) : الرواية ونمط الإنتاج . الطريق عدد ٣ / ٤ - ١٩٨١ بيروت .
- ريفاتير (مايكل) : سيميوطيقا الشعر - ضمن مدخل إلى السيميوطيقا - القاهرة ١٩٨٦ .
- سليمان (نبيل) : أسئلة الواقعية والالتزام -دار الحوار ١٩٨٥
- اللاذقية - سوريا .

-شعلان (ثائرة): البنيوية: الرمز/ اللاشعور/ التاريخ. كراسات ثقافية-
القاهرة ١٩٨٥.

-الفيهي (عبد الواحد): إشكالية الجنس في الخطاب السيكولوجي العربي
ضمن مجلة دراسات عربية عدد ٧/٨- بيروت ١٩٨٩.

-قاسم (سيزا): السيميوطيقا: حول بعض المفاهيم والأبعاد ضمن المدخل
إلى السيميوطيقا.

-قطب (سيد): في التاريخ: منهاج وفكرة-دار الأندلس-بيروت.

-كافكا (فرائز): المحاكمة. ت/ إبراهيم العريس- دار الطليعة ١٩٨١.

-كرمود (فرانك): الإحساس بالنهاية. ت/ غزوان
والخليلي-بغداد ١٩٧٩.

-كليطو (عبد الفتاح): الأدب والغربة-دار الطليعة ١٩٨٢.

-كيرزويل (إديث): عصر البنيوية. ت/ جابر عصفور-بغداد ١٩٨٥.

-لوتمان (يوري) ويوسبنسكي (بوريس): حول الآلية السيميوطيقية للثقافة
ت/ عبد المنعم تليمة. ضمن مدخل إلى السيميوطيقا.

-ماركيز (غابريال غارسيا): حكاية بحار غريق. ت/ محمد علي اليوسفي
دار ابن رشد ١٩٨٠.

-المديني (أحمد): أسئلة الإبداع. دار الطليعة ١٩٨٥.

-مرتاض (عبد الملك): صوت الكهف-دار الحداثة ١٩٨٦.

-موكاروفسكي (جان): الفن بوصفه حقيقة سيميوطيقية-ت/ سيزا قاسم،
ضمن مدخل إلى السيميوطيقا.

-العزاوي (فاضل): مخلوقات فاضل العزاوي الجميلة . بغداد ١٩٦٩ .

-عصفور (جابر): عصر البنيوية (ترجمة وتقديم وملحق بالمصطلحات)
بغداد ١٩٨٥ .

-العيد (يمنى): في معرفة النص - دار الآفاق الجديدة ١٩٨٥ - بيروت ط ٣ .

-العيد (يمنى): الراوي/ الموقع والشكل -مؤسسة الأبحاث العربية
١٩٨٦-بيروت .

-الغذامي (محمد عبد الله): الخطيئة والتكفير-جدة
١٩٨٥-المملكة السعودية .

-الواد (حسين): في مناهج الدراسات الأدبية- سراس للنشر
١٩٨٥-تونس .

-وطار (الطاهر): الحوات والقصر . م. و. ك ١٩٨٤ - الجزائر- ط ٢ .

-يونس (عبد الحميد): الأسس الفنية للنقد الأدبي . دار المعرفة ١٩٦٦
القاهرة- ط ٢ .

المراجع (باللغة الأجنبية)

- J. M-Adam" Le récit. P.U.F. Q.S.J? Paris 1984.
- Aristote: Poétique. Trad. J. Hardy.(1932-1977) Didier -paris.
- M. Bakhtine: La poétique de DOSTOÏEVSKI. Le Seuil. Paris 1970.
- R. Barthes: Le degré zéro de l'écriture. 1953. Le Seuil 1972.
- R. Barthes: Mythologies. (1957) Le Seuil 1970.
- R. Barthes: Introduction à l'analyse structurale des récits in communications N°8-1966.
- R. Barthes: S/Z (1970) Le Seuil 1976.
- R. Barthes: Le Plaisir du texte (1973) Le Seuil 1982.
- R. Barthers: Fragments d'un discours amoureux. Le Seuil 1977.
- M.Blanchot: l'Espace littéraire (1955) Gallimard- Paris 1978.
- C.Brémond: Logique du récit. Le Seuil 1973.

- M. Butor: La modification. Minuit 1957.
- M. Butor: Répertoire II. Minuit 1964.
- J. Courtès" Introduction à la sémiotique narrative et discursive
Hachette 1976.
- I. Derrida: De la grammatologie. Minuit 1967.
- O. Ducrot et T. Todorov: dictionnaire encyclopédique des
Sciences du langage. 1972. Le Seuil 1979.
- M. Duras: Le marin de Gibraltar. Paris 1952.
- F. Durrenmatt: :La chute d'albin Michel 1975.
- Ecole de Tartu: Travaux sur les systèmes de signes. éd.
complexe - bruxelles 1976.
- M. Foucault: l'ordre du discours (1972) Gallimard 1979.
- F. Gardet: sanssure: une Science de la langue. P.U.F 1987.
- G. Genette: Figures III. Le Seuil 1972.
- J. P. Goldenstein: Pour lire le roman. Duculot - bruxelles
1985.
- A. J. Greimas: Sémiotique structurale. Larousse 1966.
- A. J. Greimas: Pour une théorie de l'interprétation du récit
mythique in communications N°8. 1966.

- A. J. Greimas: Du sens. Le Seuil 1970..
- A. J. Greimas et J. Courtés: Sémiotique: dictionnaire raisonné Hachette 1979.
- A. J. Greimas: Du sens II. Le Seuil 1983.
- F. R. Van Guyon: La critique du roman. Gallimard 1970.
- Ph. Hamon: Pour un statut sémiologique du personnage in poétique du récit. Le Seuil 1977.
- P. D. Huet: Traité sur l'origine des romans. 1711. Paris.
- R. Jakobson: Essais de linguistique générale .Minuit 1963.
- J. Kristeva: Séméiotiké: Recherches pour une sémanalyse Le Seuil 1969.
- J.Kristeva: Le texte du roman. Monton 1970.
- L.Marin: Le récit est un piège. Minuit 1978.
- E. A. El. Mellah: Ailen ou la nuit du récit.F. Maspéro 1983.
- D. Poirion: Les Paragraphes et le pre texte de Villehardouin in Langue Française N°40. Paris 1978.
- G. Prince: Introduction à l'étude du narrataire in poétique. N°14. Paris 1973.

- V. Propp: Morphologie du conte. Le Seuil 1970.
- J. Ricardon: La prise de constantinople. Miniut 1965.
- P. Ricoeur (ed): La narrativité.C.N.R.S. 1980.
- F. Rossi-Landi: Linguistics and economics. Mouton 1977.
- S. K. Saumian: Le problème de la réalité linguistique in recherches Internationales N°81-4/1974.
- D. Sibony: l'amour inconscient ou Au-delà du principe de séduction. Grasset 1983.
- T. Todorov: poétique. Le seuil 1973.
- T.Todorov: poétique de la prose. Seuil 1978.
- G. De villhardouin: La conquete de constantinople. Paris 1972.
Université de Nancy II-1978.

الفهرس

٥	كلمة أولى
٧	مطارحات نظرية
٩	سلطة الحكى
٣٧	علائق المتخيل بالواقع
٧٣	اقتصاديات النص السردى
٩١	ممارسات تطبيقية
٩٣	التناص وبنية الرواية
١٤٧	سيمائية الخطاب الروائى
١٨١	علامية النص الواقعى
٢٠٩	ملحق
٢١١	ملحق رقم ١ : أصل الروايات
٢١٥	ملحق رقم ٢ : منفعة الأخبار
٢١٧	ملحق رقم ٣ : السيرة الذاتية نفى للرواية
٢٢٩	المراجع العربية
٢٣٣	المراجع الأجنبية

سيرة علمية

حسين خمري

تاريخ ومكان الولادة: ١٢ نوفمبر ١٩٥٥ . باتنة . الجزائر .

باكالوريا أدب ١٩٧٦ باتنة .

ليسانس أدب عربي ١٩٨٠ جامعة قسنطينة .

ديبلوم الدراسات المعمقة DEA أدب حديث ١٩٨١ جامعة باريس .
السربون .

ديبلوم الدراسات المعمقة DEA أدب فرنسي ومقارن جامعة باريس ٧ .
جوسيو .

دكتوراه الدرجة الثالثة - أدب حديث - ١٩٨٨ جامعة باريس . السربون .

دكتوراه الدولة أدب حديث ١٩٩٨ جامعة قسنطينة .

* * *

المنشورات (مجلات)

- مقترحات لدراسة القصيدة الحديثة: دراسات عربية (بيروت) .

- ما تبقى لكم/ العنوان والدلالات: الموقف الأدبي (دمشق) .

- الأقاويل الشعرية والمرآة: الحياة الثقافية (تونس).
- الأسئلة الجوهرية الغائبة: آفاق عربية (بغداد).
- نسق الثقافة/ بنية النص: مجلة جامعة الجزائر.
- سيمائية الخطاب الروائي: الحداثة (جامعة وهران).
- سيمائية القراءة: منشورات (جامعة عنابة).

المنشورات (كتب):

- بنية الخطاب الأدبي: منشورات اتحاد الكتاب الجزائريين ١٩٩٣. الجزائر.
- أستاذ بجامعة قسنطينة منذ ١٩٨٤.
- عضو المجلس العلمي لكلية الآداب واللغات.
- عضو مجلس التوجيه الجامعي. جامعة قسنطينة.
- عضو اتحاد الكتاب منذ ١٩٧٨.
- مشاركات: ملتقيات وطنية ودولية في الوطن وخارجه.
- عضو برلمان الكتاب الدولي PEN (اليونيسكو).
- نائب رئيس جمعية السيميائيين الجزائريين (سراج).
- رئيس قسم الترجمة بكلية الآداب واللغات. جامعة قسنطينة.
- أستاذ السيميائيات والنقد المعاصر.



الطبعة الأولى / ٢٠٠١

عدد الطبع ٢٠٠٠ نسخة

